



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
Facultat de Belles Arts de San Carles

# *When attitudes become words.*

## Prácticas artísticas y nuevas especialidades, en los límites de lo Común

Tesis doctoral presentada por:  
D. Juan Luís Toboso Galindo

Dirigida por:  
Dr. D. Emilio José Martínez Arroyo – UPV- Valencia  
Dra. Dña. Sandra Vieira Jürgens – UNL- Lisboa

Octubre, 2015

# Resumen

El propósito de esta tesis doctoral es el de invitarles a hacer un viaje, a través de un recorrido teórico- práctico, donde nos proponemos investigar la importancia dEl Espacio urbano como espacio social y su vinculación a las prácticas artísticas en los últimos años. Con la premisa de analizar, discutir y relacionar diversas actitudes que basan su pensamiento en una desmaterialización del objeto y en la necesidad de difuminar las fronteras entre el artista y el espectador, vamos al encuentro de una serie de propuestas donde la tensión entre los diversos agentes implicados en el proceso creativo, se revela como el principal interés de esta investigación. Esta relación de ideas nos lleva a buscar en el acontecimiento y en las formas verbales, una práctica artística singular basada en la dialéctica como forma inmaterial y al mismo tiempo como elemento de una nueva espacialidad en los límites de lo Común.

Palabras clave: Prácticas artísticas, Espacio, Tiempo, Cuerpo, Lugar, Ciudad, Museo, Discurso, Acontecimiento, Conflicto, Comunidad.

# Resum

El propòsit d’esta tesi doctoral és d’invitar-los a fer un viatge, a través d’un recorregut teòric- pràctic, on ens proposem investigar la importància de l’espai urbà, com a espai social i la seua vinculació a les pràctiques artístiques en els últims anys. Amb la premissa d’analitzar, discutir i relacionar diverses actituds que basen el seu pensament en una desmaterialització de l’objecte material i en la necessitat de difuminar les fronteres entre l’artista i l’espectador anem a la trobada d’una sèrie de propostes on la tensió entre els diversos agents implicats en el procés, es revela com el principal interés d’esta investigació. Esta relació d’idees ens porta a buscar en l’esdeveniment i en les formes verbals, una pràctica artística singular basada en la pràctica de la dialèctica com a forma immaterial i al mateix temps com a element d’una nova espacialitat en els límits del comú.

Paraules clau: Pràctiques artístiques, Espai, Temps, Cos, Lloc, Ciutat, Museu, Discurs, Esdeveniment, Conflicte, Comunitat.

# Abstract

This doctoral thesis opens to a theoretical and practical journey envisioning the importance of urban space as a social space, and its relation to contemporary artistic practices. The main aims of this research are those of analyzing, relating and reflecting multiple attitudes regarding the discussion on the dematerialization of the material object, and, the blurring of borders between artist and spectator, offering a series of proposals able to tension the role of the different agents implicated in the creative process. The relation of those ideas reads the event and verbal forms as singular artistic practices based on a dialectic practice as immaterial form and simultaneously as element of a new spatiality within the limits of the common.

Key-words: Artistic practice, Space, Time, Body, Place, City, Museum, Discourse, Event, Conflict, Community.

## Agradecimientos

En primer lugar me gustaría agradecer el esfuerzo que han dedicado a la redacción de esta tesis Emilio Martínez Arroyo y Sandra Vieira Jürgens, como directores de esta tesis y sobre todo como cómplices y amigos.

A muchos de los amigos y compañeros que han compartido conmigo hasta hoy, el trayecto académico, el profesional y el de la propia vida. Amigos de aquí y de allí que son siempre el mejor motivo para seguir creyendo en esto del arte contemporáneo.

A Luís, que ha maquetado esta tesis como la veis ahora..

A mi Familia, a todos ellos, especialmente a Pedro, Isa, Juan e Isabel.

Y finalmente a las dos personas que son el origen y el destino de este viaje y de muchos otros, haciendo siempre todo lo que esta en sus manos por facilitarme la tarea. A mi Madre que esta aquí y a mi Padre....que está allí.

# Índice



# 1. **Introducción, pág. 15**

- 1.1 **Motivación y Objetivos.** pág.17
- 1.2 **Metedología.** pág. 19

## 2. **Aproximación al pensamiento espacial: prácticas estéticas y espacio urbano, pág.21**

- 2.1 **El Espacio urbano como espacio social.** pág. 25
- 2.2 **Prácticas Espaciales / Estéticas.** pág. 29

## 3. ***Dentro, Fuera, Alrededor.* Un abordaje multidireccional hacia la construcción del espacio desde la práctica artística, pág.39**

- 3.1 **Ciudad - Espacio** pág. 42
  - 3.1.1 **Un Cambio de paradigma.** pág. 50
  - 3.1.2 **Cuerpo - Espacio y Acción.** pág. 53
- 3.2 **Espacio - Tiempo** pág. 65
  - 3.2.1 **Observar el espacio y el ritmo.** pág. 69
  - 3.2.2 **Caminar como un acto espacial.** pág. 73
- 3.3 **Espacio - Lugar** pag. 85
  - 3.3.1 **Espacios Otros.** pág. 105
  - 3.3.2 **Murmullos.** pág. 108
  - 3.3.3 **Espacio Rizoma.** pág. 115
  - 3.3.4 **Espacios de Atracción e Intermitencia.** pág. 122

4. El espacio *Informe*, pág. 131

- 4.1 El desvanecimiento del Objeto. pág. 134
- 4.2 El autor como productor, el espectador emancipado y la intensificación de la vida. pág. 146
- 4.3 El Museu como espacio *Informe*. pág. 154

5. Prácticas artísticas y nuevas espacialidades en los límites de lo Común, pág. 173

- 5.1 ¿Cómo vivir juntos?. pág. 178
  - 5.1.1 Nuevas subjetividades espaciales. pág. 185
- 5.2 *When Attitudes Become Words*. La dialéctica como forma espacial. pág. 198

6. Conclusiones, pág. 227

7. Bibliografía, pág. 235

Anexo Sobre una práctica artística y curatorial del espacio, pág. 251

- A.1 Living Together. pág. 257
- A.2 Estructura Objeto Materia ... *Acción!* . pág. 263
- A.3 Gramáticas Flexibles. pág. 273
- A.4 A2 produções e reflexões em torno da arte contemporânea. pág. 277
  - A.4.1 A2. Acontecimiento. pág. 279
  - A.4.2 A2. Proximidade e Aproximação. pág. 285

1

# Introducción

¿Qué?, ¿Cómo? y ¿Porqué?

Esta tesis doctoral es un estudio de las diferentes posibilidades estéticas, narrativas y políticas derivadas de una serie de conceptos y procesos, en las que el análisis y la práctica del espacio urbano como metodología de trabajo y como objeto para la elaboración de un pensamiento expandido, buscan la vinculación del objeto artístico en los procesos de configuración de lo que podemos llamar una realidad directa.

Estas prácticas, que proponemos considerar indiferentemente como prácticas espaciales y/o artísticas, hacen referencia a una vinculación directa del artista, la obra y el espectador en el contexto físico y social, donde se producen y exhiben. Y en este sentido, incluyen el interés de todas ellas por una forma abierta de la percepción, fuera del tradicional sistema artístico de exhibición y pensamiento de las artes, configurándose como pequeños gestos de disidencia y emancipación, que evidencian la aparición de nuevas formas de producción y subjetividades artísticas.

La interacción del arte con algunos aspectos relacionados con la configuración de nuevos modelos espaciales, ha venido siendo un foco de intensa investigación desde paradigmas culturales alejados en el tiempo y por lo tanto, el foco de pesquisa que proponemos no pretende sugerir un nuevo binomio de investigación desde el campo de las artes visuales, sino que el objetivo fundamental de este, es el de indagar en nuevos modelos de pensar y abordar el hecho artístico, como un modelo de encuentro y creación de nuevas espacialidades, basadas principalmente en la concepción del mismo a través del encuentro y la práctica del espacio inmaterial, como forma efímera de producción artística.

Hacia este encuentro entre la construcción social del espacio y la práctica artística, el planteamiento de esta tesis doctoral, constituye una “viaje sin mapa” donde se recogen algunos conceptos e ideas que desde diferentes modelos de entender la producción del conocimiento la actualidad, y sobre todo, desde el posicionamiento de ciertas prácticas artísticas y espaciales que, dentro y fuera de los márgenes de la institución cultural, buscan crear situaciones de encuentro para la constitución de otras formas menos rígidas de espacio público.

En el camino hacia la configuración de estas nuevas “espacializaciones” corresponde, por tanto, hacer un recorrido sobre algunas ideas relativas al espacio y al discurso, inspiradas principalmente en algunas conceptos rescatados de la vasta producción filosófica postmoderna, así como por prácticas artísticas relevantes, que devienen principalmente del campo escultórico, de la instalación

y/o del happening y que fueron paradigmáticas en las décadas de 1960/1970, y que en la senda de estas, ciertos desplazamientos, movimientos, desterritorializaciones, activismos y prácticas colectivas se configuran hoy en día, como prácticas artísticas, muchas veces poco ortodoxas, generadoras de espacio "des-geo-localizado" a través de la acción y palabra.

Igualmente, esta tesis se presenta como un devenir en si misma y constituye una ampliación de nuestras inquietudes por explorar la capacidad de las artes en los procesos de creación de un espacio social constituyente. Procesos que son el resultado de una actitud abierta y por lo tanto, en continua transformación, lo que dificulta optar por un comienzo y un final, con vistas a elaborar una narrativa formal que se ajuste a los parámetros de investigación académicos. Sin embargo, su estudio, como acontecimientos y actitudes de marcada importancia estética, política y social, nos animan a creer en la relevancia de construir un relato de ideas, formas y objetos, bajo una particular visión.

La importancia del proceso en la construcción de muchas de las prácticas artísticas que iremos a estudiar, nos sirve como paradigma para testimoniar, que esta tesis es un proceso abierto a nuevas ideas que pueden ir surgiendo a posteriori. Y lejos de mirar hacia este extenso texto como un mapa cerrado de acontecimientos en el tiempo y en el espacio, nuestro interés al iniciar su redacción, fue la de abrir la mirada hacia lo desconocido y buscar relaciones y puntos de inflexión en la persistente práctica de las artes, de los últimos 50 años.

Conscientes de la necesidad de focalizar un punto en el territorio para analizarlo de manera empírica, iremos estudiar el llamado Arte Público como concepto arraigado en lo social. Y como este, ha evolucionado y ha polarizado gran parte las experiencia pioneras en los años 1960/1970. Intensificaremos nuestro interés en buscar, relaciones críticas y modos de hacer, que ha sabido interpretar el espacio urbano como un elemento de trabajo para la desmaterialización del objeto y del propio espacio.

Y en este sentido, intentamos cerrar un proceso de investigación que comenzó en 2005, dentro del programa de doctorado "Arte Público", ofertado por el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Y al cerrar este proceso, pretendemos que se abran, a partir de él, otros caminos en los que disfrutar de la capacidad constructiva de las artes y su importancia en el contexto social y político de nuestras sociedades contemporáneas y futuras.

1.1 Motivación y Objetivos

La motivación principal de esta tesis doctoral se sustenta en la idea de ir al encuentro, de nuevos públicos más cercanos al mundo de lo real, que al de la propia esfera de la producción cultural, y por lo tanto, ver como las estructuras de producción cultural crean porosidades en sus límites, buscando el encuentro con nuevos procesos o modelos de trabajo, que proponen discursos basados en una lógica de la interferencia entre el arte, la arquitectura, el diseño, la antropología y la sociología.

Esta situación de desmaterialización del objeto<sup>1</sup> y del ortodoxo proceso de creación, junto a la producción del discurso como modelo relacional y generador de una estética basada en el encuentro y en la creación de ciertas situaciones, podemos considerar que la práctica artística que iremos estudiar funciona como *una construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior*<sup>2</sup>.

Partiendo del estudio de la cuestión de la concepción y organización del espacio en la postmodernidad, y sus consecuentes conflictos, así como el estudio del orden y constitución del discurso en el pensamiento posestructuralista, y su devenir hasta nuestros días, pretendemos llegar a una especie de noción de "geoestética"<sup>3</sup> donde centraremos nuestro principal foco de atención en las relaciones entre las prácticas artísticas contemporáneas y el pensamiento crítico del espacio público. E igualmente iremos al encuentro de una práctica artística que se define como modelo de relación y generador de esfera pública, mediante la ocupación, reinterpretación y reconstrucción del espacio a través del uso del discurso, considerando que este nos acerca a una noción estética que nos aventuramos de llamar "estética del encuentro".

Los objetivos con los que comenzamos esta tesis son aquellos que fueron generados en el Trabajo de Investigación Tutelado que nos dio acceso al Diploma de Estudios Avanzados y por consecuencia a la posibilidad de elaborar esta tesis doctoral.

- Por un lado, vemos la necesidad de estudiar el campo de la ciudad como organización espacial en la contemporaneidad y desde aquí observar como ciertas prácticas, que se conforman bajo una actitud basada en la horizontalidad, retoman los hábitos de la experiencia directa con el contexto social y gracias a estas asistimos a fenómenos de "desterritorialización" del pensamiento en busca de otras

<sup>1</sup> LIPPARD, Lucy.  
*Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Cambridge: The MIT Press, 1999.



<sup>2</sup> DEBORD, Guy.  
*Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*; Documento Fundacional (1957); Traducción de Nelo Vilar publicada en el # 4 de *Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna".

<sup>3</sup> BELTING, Hans.  
(Ed.) *Contemporary Art as Global Art - A Critical Estimate* en Hans Belting and Andrea Buddensieg *Ostfildern: The Global Art World*, 2009.

posiciones, dentro de la monótona y demasiado rígida estructura espacial.

- Cuestionar la vigencia de estos modelos nacidos de la experiencia postmoderna como propuestas híbridas que disuelven la frontera entre lenguajes posicionando el concepto y el proceso por encima de la disciplina.
- A partir de aquí iniciamos el estudio de lo que llamamos “espacios en movimiento”, donde lo estático no tiene lugar, favoreciendo un movimiento nómada, generado por el motor de una nueva utopía. Esta utopía nos lleva al empoderamiento de los factores propios de nuestra propia representación y favorece la construcción de nuevos modelos de intersección social con el objetivo de participar de la transformación del espacio.
- La importancia de trabajar desde los vértices o desde la periferia (conceptualmente entendida) como táctica para cuestionar la estructuras culturales institucionales, buscando porosidades donde experimentar nuevas subjetividades y modelos de creación colectiva.
- Y por ultimo y no menos importante, estudiar la utilidad del arte en estos intersticios sociales y analizar si la función de estas prácticas pasa por la idea de un cambio de contexto o si existe una necesidad de mantener una cierta versatilidad y tensión en la relación entre obra, artista, espectadores e institución.

## 1.2 Metodología

En relación con los objetivos mencionados anteriormente nuestro interés en el desarrollo de esta investigación pretende adoptar una estrategia metodológica que vincule diferentes pautas de reconocimiento, análisis y analogía de diferentes casos de estudio, para posteriormente deducir las ideas que inician este proceso de investigación.

Nuestro posicionamiento en relación al punto de partida que inicia esta investigación, puede considerarse en cierto modo determinado por el interés de analizar cómo la practica artística contemporánea interrumpe su tradicional flujo expositivo y representativo para establecer relaciones, en cierto modo radicales, en correlación al espacio como lugar del acontecimiento social.

Nuestro planteamiento inicial parte de los principios estudiados en el ámbito del programa de doctorado en Arte Público como práctica social y política, emancipada del mero análisis formal propuesto mayoritariamente por el campo de la escultura, donde el objeto artístico apenas elabora relaciones físicas con el contexto espacial y considera el espacio urbano como extensión de la sala de exposiciones. Por ello, hemos considerado oportuno relacionar las practicas artística y espaciales con el objeto de otras disciplinas tangenciales como las ciencias sociales y políticas.

Verificar el caracter experimental de las mismas y su constitución como formas abiertas a la continua interpretación y resignificación de sus planteamientos, no ha llevado a optar por una forma de investigación que podría sugerirse como cualitativa, considerando que examinamos el campo de trabajo desde un prisma que interpreta los hechos y formas de manera íntima, participando en gran medida del proceso de construcción de muchos de los casos de estudio.

Dentro de esta forma de investigación, las hipótesis formuladas para entender la comprensión global, y al mismo tiempo específica, del espacio urbano desde las artes, han sido despejadas bajo la combinación de formas deductivas e inductivas, intentando intercalar la descripción de las cualidades de cada práctica seleccionada para su investigación y al mismo tiempo referenciar el interés de varios sectores por los aspectos conceptuales que levantan los estudios espaciales en la conemporaneidad.

La metodología asociada al desarrollo del esta tesis doctoral se estructura en tres momentos:

- Un primer momento donde el estudio del concepto “espacio”, a nivel lingüístico y terminológico, así como su condición evolutiva e histórica, nos posiciona y delimita la acepción de cada uno de ellos, intentando comprender su estudio y variables entendimientos desde diferentes teorías críticas como el feminismo, las teorías queer o algunas formas de teorías postcoloniales, teorías relativistas y la hibridación de formas filosóficas ligadas al pensamiento posmoderno, en su gran mayoría.

- Simultaneamente y de forma intermientente a lo largo del texto, pasaremos a entenderlos, en un plano yuxtapuesto, desde el estudio de ciertos casos y/o prácticas de referencia dentro de la producción artística contemporánea desde los inicios de 1960 hasta nuestros días. Estos aspectos han sido estudiados en concordancia a sus formas de entender simbólicamente la espacialidad que abordan.

- Finalmente y como parte de esta red de conexiones, estudiaremos los ejes de relación de estos casos y el entendimiento de dichos conceptos, con la práctica profesional que en los últimos años hemos desarrollado y que se constituye como resultado de nuestra investigación en los procesos de producción de las artes en el espacio público como formas de abertura interdisciplinar.

Siguiendo un esquema en el que se contemplan tanto los aspectos cronológicos como a lo conceptuales, bajo la idea de una doble articulación entre el estudio de las ideas y de la praxis en conjunto, la situación que queremos ofrecer a los evaluadores y lectores de esta tesis, es la de posibilitar un eje de relaciones, que desde el pensamiento del espacio urbano, han contribuido a generar nuevas formas artísticas, que desmaterializan y tornan cada vez más complejo e interesante las relaciones entre los diferentes agentes involucrados en el proceso creativo.

El carácter principalmente teórico de esta tesis, no resta importancia a la necesidad de contribuir de manera operacional en el contexto de las artes, siendo que en la parte final de esta acotación teórica, ofrecemos algunas de las formas en las que nuestra práctica artística y curatorial se ha manifestado en relación a las ideas desarrolladas anteriormente.

Si con todo esto, consiguiésemos articular un relato particular que nos ayude a comprender y descubrir la necesidad de trabajar dentro de estos parámetros conceptuales, entonces, pensaremos que las formas que el conocimiento adopta para mostrarse ante nuestra práctica profesional, ha sido enriquecidas e influenciadas por el conjunto de prácticas que hemos investigado y por consecuencia habremos conseguido elaborar una línea de creación que define nuestro trabajo, en el amplio contexto artístico en el que se engloba.

2

Aproximación al Pensamiento  
Espacial: Prácticas Estéticas  
y Espacio Urbano

Si comenzamos considerando hacer un recorrido a través de la historia del arte occidental de la segunda mitad del siglo XX, encontramos que, aunque había sido tratada con anterioridad, a partir de los años 1960 y 1970, se inicia una reflexión esencial que se extiende hasta nuestros días. Algunos de los interrogantes que formulan pasan por cuestionar qué relación de poder se establece entre el museo y la creación. Se trata de una inquietud que desde entonces y hasta hoy además de generar enorme cantidad de tratados teóricos, ha tenido una gran influencia en el debate en torno a posibles nuevas definiciones del mismo acto creativo.

A pesar de la evidente implicación que sufre el museo respecto a su misión tradicional por parte de los poderes económicos, políticos y culturales, esta institución, que consideramos indispensable como elemento de mediación, sigue siendo considerada como el primer espacio legitimador social de la creación artística. Sin embargo parece que alcanzamos un momento en el que las labores programáticas y relacionales con el proceso creativo llegaron a parecer insuficientes y algunos artistas e intelectuales iniciaron un camino disidente de las salas blancas del museo, inspiradas desde el flujo americano contrapuesto al modelo europeo, hacia diversos ámbitos exteriores de la institución. Muchos de ellos encontraron fuera de sus muros un horizonte nuevo de creación, un espacio entrópico y abierto donde explorar uno de los hitos de la cultura occidental moderna, el espacio público urbano.

Las múltiples conexiones y categorías surgidas, a partir de este período, entre las prácticas artísticas y el contexto urbano occidental, apuntan a una nueva forma de encarar el proceso artístico vinculado al pensamiento de la geografía, como modelos de intervención espacial.

Cuando hablamos de intervención lo hacemos en alusión a aquellas prácticas que vinculan la producción de la propia obra con el contexto de su exhibición, relacionando caracteres propios y ajenos al proceso creativo.

Estas prácticas que consideramos como prácticas espaciales, hacen referencia a la vinculación directa del contexto y la obra, incluyendo el interés de ambas en una forma abierta de la percepción, fuera del sistema artístico de exhibición y pensamiento de las artes, como forma de disidencia al mercado, por su visión objetualizada y meramente contemplativa del acontecimiento artístico y que se evidencia en el surgimiento de movimientos como el arte conceptual, el arte de acción y el activismo, como



formas de producción de nuevas subjetividades artísticas.

En relación con el tema de esta investigación, estamos especialmente interesados en analizar aquellas prácticas artísticas que utilizan el espacio urbano como metodología de trabajo y como objeto para la elaboración de un pensamiento expandido que busca la vinculación del arte en los procesos de configuración de lo que podemos llamar una realidad directa.

Estas actitudes estéticas, abordan la configuración del espacio desde una óptica social, ya sea desde el pensamiento o desde la acción, conscientes de la importancia de los diferentes procesos sociales, que de modo intensificado, tiene lugar en las zonas urbanas, como paradigma de una consideración espacial vinculada al hacer cotidiano.

El espacio urbano, como tal, constituye la configuración del espacio definido dentro de los límites de la ciudad, y por lo tanto, además de su constitución urbanística, cuenta con elementos de planificación que alcanzan el territorio de lo político, de lo económico y de lo social.

Su continua transformación, vinculada a los procesos de movimiento y comunicación que en la era de las tecnologías han hecho del espacio un modelo de interacción ocasional, ha producido un continuo interés por su investigación y comprensión desde diferentes disciplinas.

Su carácter informal y al mismo tiempo disciplinado, hace que desde las artes, veamos necesaria la intervención en el mismo, como una afirmación de su importancia estética y conceptual para poder comprender el mundo donde vivimos, pues cada día más, este espacio de relaciones viene siendo un lugar efectivo donde se desarrollan los acontecimientos de la historia moderna, sus contradicciones, aceleraciones, vértigos y conflictos.

## 2.1 El Espacio Urbano Como Espacio Social

A cada momento que nos adentramos en el pensamiento del espacio y buscamos descifrar su sentido y forma, nos parece más pertinente pensar en él dentro de un sentido social del concepto, considerando su capacidad de acoger, crear y simbolizar las redes de relaciones que en él se producen.

La ciudad, como espacio del intersticio social, nos ofrece la posibilidad de enfrentarnos de manera directa a la relación entre las diferentes clases sociales, su identidad colectiva e individual, equilibrios y transformaciones. El espacio como lugar del conflicto social, nos ofrece la posibilidad de existir como individuos singulares y colectivos, seducidos por su componente estética y al mismo tiempo proyectados por su potencial económico, político y social, en un juego de doble sentido.

En este sentido, para examinar el intenso movimiento, no solo físico, del espacio urbano, sino también simbólico, necesitamos analizarlo desde una lectura que nos acerque a posiciones identitarias individuales. Pero al mismo tiempo pensamos que es importante ofrecer una visión colectiva, debido a que tratamos de cuestiones que surgen desde un ámbito común.

La ciudad tiene una memoria que dialoga con la nuestra, la provoca y la despierta<sup>4</sup>. Esta memoria se concretiza en la construcción de espacios comunes ligados a la historia como son las plazas, calles, edificios y jardines y que llevan el nombre de referentes históricos consensualmente escogidos por los organismos de poder, que delimitan la constitución física del espacio. Pero en estos mismos espacios, cada individuo tiene la capacidad de crecer en su propia memoria y por lo tanto tiene la posibilidad de crear su propia historia al hilo de los itinerarios, vivencias y recuerdos que se desprenden de su propia praxis. Es, en la medida en que el individuo cultiva esta experiencia, tanto individual como colectiva, que se construye la noción del espacio que andamos procurando.

Si queremos hacer una primera lectura del espacio urbano, hemos de comenzar a indagar en la idea de diversidad, pues cada grupo social tiene, para sí, una idea percepción del espacio diferenciada en función de su origen, edad, posición social, sexualidad o género. Un mismo espacio, es al mismo tiempo diferente ante la visión de un determinado grupo, que conforme a la codificación del mismo elabora una mirada matizada por esta pertenencia social implícita.

<sup>4</sup> Definición de lugar ofrecida por el antropólogo Marc Augé, en su artículo: "No lugares, imaginario y ficción", Revista *Experimenta*, n° 6; Mayo 1999, pág. 54.

<sup>5</sup> PHILIPS, Patricia C.  
"Out of order – The public machine".  
Artforum, Diciembre 1988. Pág. 93.

El espacio urbano, como lugar destinado al acontecimiento público, ha venido construyéndose bajo conceptos históricos elaborados por el cuerpo público, como lugar de emplazamiento cultural de la realidad subjetiva y objetiva reservada a los símbolos comunes. Por ello, pensar en el espacio urbano y en sus aspectos sociales nos lleva a pensar en él como espacio público: un espacio que pertenece al usufructo de la ciudadanía y cuya responsabilidad recae en cada uno de los habitantes que lo practican, con especial hincapié en el mantenimiento del mismo por parte de las instituciones sociales.

El espacio de lo privado, por el contrario, relativiza el uso del mismo al propietario y por lo tanto viene precedido de premisas que afectan al uso íntimo e individual del mismo.

Pero esta definición de lo público y lo privado es una de las cuestiones que, en los días de hoy, están constantemente en crisis, en cuanto a su consideración conceptual implica, si pensamos en el basto aglomerado de espacios abiertos, cerrados, reales, virtuales, inmersos o ambivalentes, que estratifican y hacen difusa una consideración tan parcial como la de su uso.

"Lo público", como concepto, no acaba en el umbral de la puerta del espacio privado. Lo publico accede hoy en día a una consideración general que afecta a todos los espacios e individuos y raramente podemos efectuar un contorno que delimite el carácter del mismo. "Lo público", es una construcción psicológica, concebida y construida en cada generación y que difícilmente podemos delimitar físicamente<sup>5</sup>.

Si esta concepción del crecimiento de "lo público" accede hoy al acercamiento de sus pretensiones al espacio históricamente denominado como privado, hemos de ver la importancia que surge de la experiencia de una vida pública a puerta cerrada. Y por lo tanto, el concepto de esfera pública, viene a resolver esta tensión, extendiendo su concepción a la mera naturaleza humana.

A través de las nuevas tácticas y usos del espacio, desde una concepción de dominio público, la configuración del espacio es hoy un nuevo paradigma de intervención. El propio espacio crea situaciones híbridas de comportamiento donde lo real, lo virtual, lo ajeno y lo común dan lugar a situaciones de difícil cartografía y parece importante hablar entonces de un elemento clave en la construcción del espacio publico actual: la comunicación.

El espacio urbano, social y público es sin dunda, en los días de

hoy, el espacio de la comunicación. Un espacio en constante mutación orgánica que se redefine a cada momento gracias a las adaptaciones requeridas por las necesidades de desplazamiento, comunicación y el constante recorrido de los flujos de información que se suman a la ya tradicional relación espacial producción vs organización.

Las infraestructuras de la comunicación se perfilan como el elemento físico característico de la nueva "urbanoterritorialidad"<sup>6</sup>. Trazas estas convertidas en una especie de directrices neutras que preparan el camino para una futura disposición del espacio, independientemente de la velocidad o secuencia del crecimiento urbano. Redes fibrosas que coexisten con el resto de redes de conexión vinculadas a la tecnología telemática, informática y financiera, como pasillos inmateriales donde otra realidad acontece.

Este territorio, construido por la propia relación entre los usuarios y lejanos de los tradicionales parámetros físicos espaciales, ya no podemos considerarlo como un lugar físico, y por lo tanto ese juego de relaciones producidas en un espacio inmaterial, hace que nos cuestionemos la tradicional relación entre el acto del acontecimiento y su relación directa con el espacio físico, provocando así un profundo cambios en la lógica producción-organización o ciudad-territorio, como lo definiría Rosalyn Deutsche, vinculando la morfología espacial al flujo de la economía corporativa y al de la reorganización del trabajo<sup>7</sup>.

Esta forma de interrelación hace que surjan nuevos modelos de espacios físicos. Espacios intermitentes donde acontece un acto de comunicación direccionada y que son el principio estructuradores de un nuevo espacio territorial que tiende a la multiplicación de intercambios y la inmediatez del acontecimiento. Un espacio sin forma física, que es más bien un sistema complejo de relaciones sin límites, móviles y variables que dificulta su simple descripción literal.

Ante la evidencia de una nueva realidad espacial, inestable y escurridiza que prende su principal característica en la aceleración y mutabilidad del ritmo, como un escenario múltiple sujeto a colisiones cambios, interrelaciones y deslizamientos, uno de los retos prioritarios, que merecen el interés del pensamiento contemporáneo, es el de la orientación, es decir, la investigación de nuevos sistemas de posicionamiento como síntoma de una intuida necesidad: la de proporcionar una cartografía de un espacio complejo que exige nuevas miradas para percibir el contexto espacial, pero también para elaborar

<sup>6</sup> GAUSA, Manuel.  
Territorio y mutabilidad: nuevas mapificaciones; Llibres de Recerca nº 2.  
Barcelona: MACBA,1995. Pág. 70.

<sup>7</sup> DEUTSCHE, Rosalyn.  
Evictions: Art and Spatial politics; Graham  
Fundation / The MIT press; Cambridge  
University, Págs. 30 y 31.



Rosalyn Deutsche

<sup>8</sup> BORDIEU, Pierre.  
Efectos de lugar en "La miseria del Mundo". Madrid: Akal 1999. Pág. 119.



<sup>9</sup> Idem.

nuevos mecanismos capaces de interrogar estos nuevos procedimientos de actuación.

En el texto de Pierre Bourdieu *Efectos de lugar*<sup>8</sup> que forma parte del libro *La miseria del Mundo*, el antropólogo francés nos deja algunas ideas esenciales para comprender como las relaciones sociales suponen un condicionamiento fundamental para la construcción de un espacio físico.

En la fragmentación social, de la que Bourdieu habla en el texto, heredera de la sociedad industrial y acentuada con la implantación del sistema capitalista, como único modelo político y económico, se han producido una serie de nuevas coyunturas que han facilitado a su vez el auge de una gran variedad de pequeños espacios, organizados bajo una lógica de poder, que jerarquiza y evidencia la sustancia de la desigualdad. En este sentido, y en palabras del propio Bourdieu "Sólo es posible romper con las falsas evidencias y los errores inscriptos en el pensamiento sustancial de los lugares si se efectúa un análisis riguroso de las relaciones entre espacio social y espacio físico"<sup>9</sup>.

Así, los agentes sociales, en tanto que cuerpos físicos, que ocupan diferentes lugares y sitios del espacio formal establecen una serie de relaciones que nos introducen en el análisis la importancia del juego social de la circulación, la distribución y la apropiación de las distintas formas de capital.

Quienes habitamos el espacio, somos los primeros responsables en el acto de su determinación. Sin embargo la continua tensión entre el sujeto y su entorno, dificulta la autodeterminación espacial sin creer en la idea de comunidad. Por ello muchos de los ejercicios de reflexión espacial, vinculados en su mayoría a la práctica artística, surgen desde un modelo de organización comunitario, lejano sin embargo, la idea utópica de pluralidad y más cercano a conceptos como la pertenecía y e identidad como opción política. Es decir, como formas de colectividad con capacidad de generar actos de cooperación y respuesta ante contextos y preocupaciones directamente relacionados a su cotidianidad.

## 2.2 Prácticas Espaciales / Estéticas

Las diferentes posiciones que desde el contexto de las artes vienen asociadas al pensamiento y acción, de y en el espacio, surgen principalmente motivadas por la propia capacidad del mismo espacio para convertirse en una herramienta de producción.

A lo largo de la historia del arte, y concretamente en los últimos 75 años, la labor del ejercicio artístico en el espacio y concretamente en el territorio urbano ha estado fuertemente ligada al concepto o categoría de Arte Público. El tan estudiado, en las ultima décadas, Arte Público surge de inicio como una visión escultórica del espacio urbano y nos viene originalmente asociado a la conmemoración de eventos puntuales de la historia universal o del relato dominante, producto en gran medida, de las ideas generadas en la ilustración, como la importancia de la narración y la celebración de los hitos humanos. Práctica esta que podemos denominar de "arte en el espacio urbano" y no propiamente como Arte Público.

Paradigmático del conflicto asociado a estas intervenciones en el espacio mediante la inclusión de formas escultóricas en el espacio público, son dos casos de intervención realizados por Richard Serra y que podemos considerar que marcan el inicio hacia donde pensar en un nuevo modelo de preocuparse por el espacio desde la praxis artística.

En primer lugar el caso de *Terminal* de 1977, concebida inicialmente para la *Documenta 6* e instalada posteriormente en un cruce de caminos de la ciudad de Bochum en Alemania. Y en segundo lugar la edificación y posterior retirada de la pieza *Tilted Arc* de la Federal Place de Nueva York, el 15 de Marzo de 1989.

La ideas que se desprende de estas dos intervenciones de Richard Serra, han sido determinantes para entender conceptos fundamentales en la escultura contemporánea como la especificidad del lugar, la importancia del espacio para la construcción y comprensión de la pieza o la inmersión del espectador en el espacio y la materia del acto escultórico.

La piezas de Serra son simples placas de metal, en su forma física. Citando a Douglas Crimp en su texto *El fin de la escultura*<sup>10</sup>, las chapas de acero construidas por Serra no podemos considerarlas escultura en si propias sino que precisan de un lugar

<sup>10</sup> CRIMP, Douglas.  
On the Museum's ruins; Cambrigde: MIT press, 1993.

<sup>11</sup> SERRA, Richard.  
Esculture in Europe 1977-1985 ; en  
"Richard Serra: Extended notes for sight  
point road": Bochum Gallerie, 1985.  
Pág. 12.

Fig.1, Fig.2. Terminal Richar Serra,  
Bochum 1977.

de instalación para tornarse un elemento escultórico como tal. Y en general el espacio de instalación surge al mismo tiempo que el proceso creativo configura las formas metálicas y por lo tanto, va específicamente ligado a la construcción de las mismas.

Serra nos invita a discurrir por los espacios conformados por estos muros metálicos que interrumpen los procesos deambulatorios convencionales, aceptando el flujo de un material pesado que invisibiliza la línea del horizonte y crea nuevos espacios de percepción junto a la necesidad imperante de contemplar los materiales como parte del paisaje escultórico. En propias palabras del artista: "Lo que me importa es como la obra altera un espacio determinado y no la persona del autor, pues una vez que mis piezas son erguidas en el espacio público pasan hacer parte de la preocupación de otros<sup>11</sup>."

En el caso de la instalación de la escultura *Terminal* en el centro de la ciudad de Bochum en Alemania, vemos como existe un interés del artista por insertar el objeto escultórico en su lugar de fabricación material, vecino a varias ciudades del distrito industrial de Ruhr, cuya economía esta basada en la industria metalúrgica y fue el lugar donde la pieza fue forjada.



La obra provocó la típicas reacciones consecuentes de una instalación escultórica dentro de un espacio público: pintadas de reivindicación, carteles irónicos indicando su función como un WC urbano, o la alerta de plagas de ratas y drogadictos en su interior

o incluso cartas pidiendo explicaciones del elevado coste de tal escultura, que consideraban inadecuada. Pero a medida que esta controversia crecía, por otro lado uno de los partidos de ideología liberal (CDU) utilizó la pieza de Serra para hacer campaña política en contra el actual gobierno de la ciudad y así ganar la consideración de la comunidad de trabajadores metalúrgicos de la región. La misma comunidad que sufre las precarias políticas de trabajo incentivadas por este mismo partido y que pretende, de manera simbólica, representarlos mediante el acto de denuncia de un elemento formal.

Y esta doble situación es un caso que interesa de manera directa a nuestro objetivo de análisis. Cómo por un lado el artista intenta representar el trabajo de una comunidad determinada por el material funcional con el que trabajan, siendo que esa comunidad no se identifica con dicho material, porque apenas son una herramienta de trabajo cualificada y no son poseedores de tal material, apenas lo trabajan. Y por otro lado el aprovechamiento político de dicha controversia para apoderarse de un discurso comunitario con el fin de ejercer una persuasión ideológica en la comunidad social de la región.

En el caso de *Tittle Arc* el gobierno de Estados Unidos se ve obligado a destruir este enorme muro metálico instalado en la Federal Place de Nueva York, ejerciendo derechos de propietario, ya que las autoridades de la General Services Administration [Administración de los Servicios Generales] ordenaron la destitución de una escultura pública que su propia empresa había encomendado diez años antes.

La pieza de 40 metros de largo, se extendía por toda la plaza interrumpiendo el paso directo de la salida de los edificios federales, envolviendo al paseante en una experiencia diferente de relación con la plaza. Aunque la pieza determinaba un flujo diferente al normalmente practicado por sus usuarios, esta no dejaba especular el campo de visión tras su forma, exigiendo especial atención en la escultura, invitando a deambular por su forma curvada.

Al incentivar esta situación, Serra estaba desafiando el fin propio de la escultura en el espacio público como elemento decorativo y consensual, arriesgando sus formas contra esta lógica proveniente del poder, de utilizar el acto artístico como mero embellecimiento de las zonas urbanas, valorando aspectos que tienen que ver con la condición social del individuo y desafiando la naturaleza espaciales de estos espacios de poder.





Fig. 3



Fig. 4

<sup>12</sup> Krauss, Rosalind E.:  
"La escultura en el campo expandido", en  
La originalidad de la Vanguardia y otros  
mitos modernos. Madrid: Alianza, 1996.

Fig.3, Fig.4 Tilted Arc, Federal Place de  
Nueva York, 1989.

En definitiva, estos casos relacionados ambos con la capacidad de proyectar el deseo común, a través de actos particularizados, pone de sobre aviso las capacidades políticas del espacio urbano y la redefinición del local como espacio vulnerable y contradictorio.

Ambas situaciones surgen como nuevos paradigmas de un nuevo nivel de realización espacial, extendiendo cuestiones que están implícitas dentro de la práctica espacial y sujetas a la interpretación de varios sectores sociales.

Con la llegada de una nueva corriente de pensamiento que nos ofrece otras posibilidades para entender el espacio a partir de los años 1970, y la aparición de una serie de pensadores, surgidos del movimiento posestructuralista y que consideramos que renovaron el pensamiento estético occidental, aparece la necesidad de pensar en las posibilidades del arte como herramienta para mejorar las condiciones sociales de los ciudadanos.

Si tuviéramos que definir un punto de inflexión, sin duda recurriríamos a la publicación en 1978 del influyente ensayo de Rosalind Krauss *La Escultura en el Campo Expandido*<sup>12</sup>. En él, encontramos los primeros impulsos teóricos que destacan la producción del arte, entre el paisaje y la arquitectura, disolviendo las fronteras entre las prácticas artísticas y la actividad cultural, planteando la idea de *Site Specific*.

El nuevo rol de la escultura empieza aquí a adquirir tintes más sociales, y sugiere que intervenir en el espacio público supone, a partir de este momento, implique un diálogo con el ciudadano y con la memoria del lugar intervenido, deconstruyendo la lógica del

monumento, como mero elemento conmemorativo y cuestionando su función referencial en virtud de una lógica más horizontal.

*En una sociedad democrática resulta anómalo que se celebren las cosas con monumentos. Una democracia no proporciona héroes porque exige que cada ciudadano participe plenamente en la vida cotidiana y contribuya al bien público.*

Armajani<sup>13</sup>

El pensamiento del espacio habitable, de especial proyección en la década de 1980, intenta recuperar el sentido del espacio social urbano, no sólo a través del ejercicio proyectual de un espacio físico y tangible, sino a través del pensamiento de sus aspectos psicológicos y afectivos, redimensionando el alcance del fenómeno artístico dentro de la esfera pública.

En referencia al texto publicado por Arlene Raven, "Art in the public interest"<sup>14</sup>, esta aproximación de la práctica artística ya no sólo al espacio abierto, sino al interés público por la esfera social, determina un discurso cultural de mayor amplitud extendiéndose al dominio de lo político y estableciendo como principal objetivo la relaciones entre artista, espectador, contexto y temporalidad. Es por tanto, en esta expansión de los límites tradicionales de la disciplina artística, es decir, en la aproximación del objeto artístico mediante su función social a cuestiones políticas vinculantes, donde pretendemos comenzar a pensar la importancia del comportamiento estético para la construcción de "otros" espacios.

Anteriormente a esta referencia, es ineludible la mención uno de los estudios más característico y de gran importancia conceptual dentro de este contexto cultural de cambio iniciado ya en la ruptura con el pensamiento de las vanguardias.

Por un lado, es indispensable la lectura del libro de Lucy R. Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, publicado en 1973<sup>15</sup>. Y concretamente el texto "El encanto de la vida misma" donde aparecen narradas "los intentos de escapada" o los intentos de eliminar el rastro del objeto artístico, hacia la elaboración de situaciones y sutiles intervenciones pensadas desde el acto cotidiano.

Quizás lo más importante que se destaca de esta experiencia propia relatada en un periodo de seis años, es que los artistas conceptuales del momento abrieron cuestiones referenciales a la vinculación del arte con las energías sociales, en un intento abierto de cuestionar sus propios límites. El pensamiento del arte

<sup>13</sup> ARMMAJANI, Siah.  
Manifiesto. Lanzarote: Fundación Cesar  
Manrique, Septiembre 2000.

<sup>14</sup> RAVEN, Arlen (ed).  
Art in the public interest; Michigan: UMI  
Research Press, 1989. Pág. 1

<sup>15</sup> LIPPARD, Lucy R.  
Seis Años: La Desmaterialización Del  
Objeto Artístico. De 1966 A 1972; Madrid:  
Akai 2004. Pág 28.

como idea y como acción supuso una ruptura con la exclusiva materialidad de la obra y sobre todo, la capacidad transformadora del público ante el propio proceso de producción artística, haciendo cada vez más difusa la barrera entre espectador, obra y artista.

Asociado a este pensamiento de ruptura propuesto por y Lucy R. Lippard, en 1973, y a pesar del gran salto temporal, es indispensable pensar en las propuestas desarrolladas, ya a inicios de 1990, por Suzanne Lacy en el modo de entender esta secuencia de prácticas elaboradas en el contexto de “lo público” como una ruptura de la vinculación espacial y totaliza su género hacia nuevas cuestiones relacionales donde la práctica artística genera, desafía, involucra y construye elementos determinantes que atañen al público para el que se trabaja de manera directa. Es decir, “lo público” deja apenas de ser una cuestión de emplazamiento o localización para invadir de manera transversal todos aquellos aspectos, asuntos y contextos donde la vida social y la vida política inciden marcando una mayor aproximación entre el artista, la obra y el espectador.

Estas propuestas serán desarrolladas con mayor intensidad en la fase final de esta tesis, como paradigma del trabajo artístico como acontecimiento espacial y dialéctico.

No se trata, por tanto, de una ruptura formal en cuanto a la mera representación del objeto creativo, ni apenas de una nueva experiencia de recopilación de información y análisis formal de las relaciones sociales entre artista y comunidad, se trata también de una conceptualización y representación del diálogo como modelo de relación colectiva.

La reivindicación de estas actitudes valora de forma pluridisciplinaria su inserción e impacto, no solamente sobre la acción y su proceso, sino también sobre su conocimiento. Y es a partir de esta valoración que se reformulan todos los conceptos anteriormente vinculados a la producción artística en el espacio público e incluso la propia definición del arte.

En esta evolución del concepto de arte hacia fronteras difusas de relación con otras disciplinas, podríamos empezar por cualquier punto en el mapa para realizar un recorrido mas o menos coherente hacia los resultados que queremos intuir. Por lo tanto, comenzaremos comentando intervenciones artísticas puntuales, que en su momento fueron fundamentales para comprender la controversia de trabajar el espacio público desde la plástica.

Con ellas nos introduciremos en la elaboración de un cuerpo informe de prácticas, intervenciones, situaciones etc. con las que evidenciaremos que el arte actual acompaña de manera continua la evolución de las sociedades contemporáneas.

<sup>16</sup> DAVID, Catherine y VIRILIO, Paul. “Alles Fertig: se acabó. Una conversación”. *Colisiones*, San Sebastián, 1996.

Pensamos que puede resultar lógico, como modelo de construcción, seguir un esquema lineal, basado en el tiempo o en el espacio, para la mejor comprensión de los acontecimientos, cuando hablamos de propuestas artísticas que han marcado un punto de inflexión dentro de los conceptos que venimos abordando hasta ahora. Sin embargo, la lógica de la práctica artística, desde nuestro punto de vista, no pude seguir un esquema histórico demasiado marcado, ya que estaríamos configurando un cuerpo teórico lineal que nos podría acercar demasiado a una continuidad y narrativa historicista y por tanto, demasiado formal, para investigar el código abierto de la práctica artística.

Por ello, vamos a analizar una serie de ejercicios artísticos, que se relacionan entre si más por una cuestión conceptual u operacional que por pertenecer a un contexto histórico común, marcado en el tiempo y el espacio.

Este tiempo y este espacio, que se constituyen históricamente como elementos fragmentado son sin duda uno de los comunes denominadores de esta fusión estética y de lenguaje, que proponemos usar aplicada al campo de las artes.

Y en este sentido, desde una perspectiva asociada al concepto de “Prácticas estéticas contemporáneas”, elaborado por Catherine David a través del análisis del pensamiento de Paul Virilio<sup>16</sup>, iremos analizar experiencias ligadas al ámbito de las artes, que nos permita tratar la cuestión del ejercicio artístico, con mayor libertad formal, y desde un plano más abierto, debido a la complejidad de estas propuestas que piensan y actúan de manera informe para la construcción de situaciones espaciales, desde el territorio de las artes.

Catherine David identifica que el actual concepto de “arte contemporáneo” ha devenido en un proceso de instrumentalización del arte con fines institucionales y legitimadores, mientras que las “prácticas artísticas contemporáneas” no tienen necesariamente relación con lo institucional, lo que provoca, en muchos de los casos, que dichas “prácticas” alcancen menor visibilidad. David, tiene claro que no necesariamente los trabajos actuales más significativos se dan en los espacios más visibles. Y el enfoque que da a la necesidad de ajuste y de precisión de términos, tiene el

<sup>17</sup> DAVID, Catherine y VIRILIO, Paul.  
"Alles Fertig. Se acabó". En *Acción Paralela*, nº 3, octubre de 1997.

mérito de poder abarcar la multiplicidad de propuestas y acciones que constituyen el panorama del arte actual.

La importancia del ejercicio corporal en las prácticas estéticas contemporáneas es uno de los principales motivos de atención en la célebre entrevista que Catherine David le hace a Paul Virilio, y que fue publicada en España tanto en la revista *Acción Paralela*, como en la revista *Colisiones*<sup>17</sup>. En esta conversación, ambos tratan de argumentar la doble necesidad del arte de, por un lado, des-localizarse del sistema artístico contemporáneo que, desde su punto de vista, intenta absorber el valor creativo para convertirlo en elemento de mercado; y al mismo tiempo, la necesidad de las prácticas estéticas de generar recursos para no disolverse completamente entre la infinita variedad de acciones comunes. Por ello las artes plásticas se estarían convirtiendo en energía que conecta, en tiempo real, al artista y al espectador y por ello, unos de los principales problemas de la deslocalización en el arte no puede abordarse sin aproximarse a las cuestiones del espacio y del tiempo. Conceptos que iremos abordar en sucesivos textos.

Junto a esta definición nosotros proponemos ampliar el campo de denominación al de "prácticas espaciales/artísticas", conscientes de que todos los casos de estudio que pretendemos analizar y relacionar en esta tesis, tiene como denominador común el trabajo con y en el espacio, como idea.

El hecho de denominar estas prácticas como "prácticas espaciales y artísticas", surge de la conjugación de la producción artística contemporánea con la producción de espacio, dentro de un sentido geográfico e ideológico, como elemento de presentación formal y conceptual del proceso y objeto artístico. Siendo constantemente alterado, el concepto de prácticas espaciales, se ha venido desarrollando en la capacidad de acción sobre el territorio geográfico, ya sea por la vía de la acción ideológica o por la intervención directa en su fisionomía geográfica.

Etimológicamente heredado de un contexto antropológico fuertemente ligado a la práctica arquitectónica, las prácticas espaciales, nos desvelan la posibilidad de alterar la percepción del espacio, mediante la acción reflexiva o directa de su forma. Esta actividad, viene sin duda provocada por la necesidad de una auto-representación, y en este sentido las prácticas artísticas contemporáneas han considerado el acto de representación como uno de los principales focos de pensamiento y acción desde la ruptura con las vanguardias.

3

---

***Dentro, Fuera, Alrededor.***  
**Un abordaje multidireccional hacia  
la construcción del espacio  
desde la práctica artística**



En las últimas décadas, la producción artística que referencialmente se han ocupado de pensar su funcionalidad para la construcción del espacio desde el ámbito del cuerpo, lo han hecho pensando en la multitud de sus formas y variaciones. Inter-seccionando su lugar en el orden estético y su materialidad, así como su fundamento ético y político, entre otras variables.

Las prácticas artísticas, de los últimos 50 años, concebidas desde un eje simbólico occidental, ha posibilitado una forma de construcción espacial donde reflexionar sobre la interacción y recalificación del espectro urbano, transformando el objeto del arte, en una serie de relaciones establecidas entre el sujeto y su contexto simbólico para la producción de nuevos imaginarios estéticos.

Las diferentes formas de producción artísticas que han integrado la historia del arte contemporáneo occidental, sobre todo a finales del Siglo XX principios de Siglo XXI, buscan otras metodologías que piensen el arte desde nuevos espacios de intercambio, donde se valoran diferentes conceptos inherentes a la práctica espacial, como la importancia del cuerpo, el tiempo y la concepción del lugar.

Ante estos síntomas de preocupación por el entendimiento del espacio como concepto indispensable para la producción artística, nuestro objetivo es hacer un recorrido por diversas formas estéticas que han puntualizado la importancia de pensar el espacio desde una lógica personal y/o colectiva, influenciados por el pensamiento y la obra de varios agentes culturales.

La necesidad de establecer formas de fricción entre estos agentes culturales y la práctica del ejercicio artístico, viene motivada por el interés de las mismas prácticas artísticas por conciliar su producción estética a una producción filosófica, antropológica e incluso política, para crear formas y objetos que se reflejen en la vida cotidiana y sean al mismo tiempo productoras de realidad.

3.1 Ciudad – Espacio

<sup>18</sup> DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México:Universidad Iberoamericana.1999. La aportación de Michel de Certeau dentro del campo de los estudios culturales urbanos, proviene de la forma como reenfozan la conceptualización del poder en una relación dialéctica y conflictiva- entre disciplina y anti-disciplina. Para De Certeau, igual que para Foucault, el espacio social es el resultado de un conflicto permanente entre poder y la resistencia, que se traduce en un producto de las operaciones que lo orientan, temporalizan, sitúan y lo hacen funcionar. En cada una de estas operaciones, actúa una fuerza hegemónica y disciplinaria (estrategias) y otra que se le contraponen (tácticas).

La producción artística contemporánea, y específicamente desde la llegada de las vanguardias, no sólo ha pensado e interpretado la imagen del cuerpo, en su acepción formal y simbólica, sino que también ha sido capaz de relacionarla con el espacio como un elemento fundamental de su propia fisicidad. Desde inicios del siglo XX, hemos observado el creciente interés por entender el espacio a través de cuerpo, y este, como territorio de acción, es decir, como un espacio de prácticas de lo sensible, un espacio de experiencia y de conocimiento.

Cuando analizamos las relaciones entre las prácticas corporales y el espacio urbano, se torna evidente que no hay una relación estable ni articulada entre el espacio construido y la vida social, es decir, nos enfrentamos al espacio como un ente que está constantemente en transformación, reflexionado y reconstruido. Parece entonces que el desafío consiste en comprender esta simultanea fuerza de movimientos dentro del espacio practicado.

Si por un lado, el concepto de espacio urbano actual como dispositivo<sup>18</sup>, tuvo la motivación de organizar analógicamente la localización y distribución de los cuerpos en el espacio, por otro lado vemos como se vinieron creando fuertes relaciones simbólicas entre la fisionomía del cuerpo y del espacio, identificando las arterias con las grandes avenidas y los órganos vitales con la creación de plazas y distribuidores espaciales. Y en este concepto rígido de configuración espacial, las prácticas corporales, estéticas, espaciales y políticas, ha creado movimientos de disidencia a estas localizaciones y distribuciones, desplazándose a través de la cuadrícula espacial, apropiándose y habitando estos espacios, constituyéndose como cuerpos disidentes en el ámbito de la relación entre apropiación y conflicto.

Y teniendo en cuenta esta relación de doble sentido, es decir, no solo lo que el plano urbanizado supone para la configuración del cuerpo, sino también lo que el deseo y el cuerpo suponen para la configuración espacial, surgen cuestiones de vital importancia como las de adivinar ¿cómo reacciona la ciudad antes estos posicionamientos corporales?, ¿cómo se practican y qué supone transponer la materialidad corporal a la propia forma espacial? y ¿qué relaciones devienen del enfrentamiento entre la crisis del concepto de cuerpo, y no solo en su acepción individual, y la crisis del espacio en la actualidad?

En este texto al que titulamos de Espacio-Cuerpo, tratamos de aproximarnos a la experiencia estética y constructiva del espacio, desde la concepción actual del cuerpo y su relación con el pensamiento estético y discursivo del espacio. Reflexionando sobre la dualidad de los términos y apuntando referencias, acciones y ejercicios espacio-corporales, que basados en la producción de subjetividades y en la complejidad del concepto, utilizan el cuerpo como herramienta para la construcción del espacio contemporáneo.

A través del análisis de varias ideas, elaboradas en el contexto de las ciencias sociales, la filosofía e incluso de la literatura, junto con referencias biográficas, abordamos el interés que desde las últimas décadas, hemos presentado para percibir, analizar y construir el espacio urbano desde diferentes lenguajes, teniendo como principal objeto de trabajo, el cuerpo y su implicación en la política de la composición de lo cotidiano.

Las prácticas artísticas contemporáneas señalan al cuerpo en su dimensión más amplia y compleja, (estética y política), solicitando tanto su capacidad de movimiento como la percepción del rastro que sugieren y construyen, pues a partir de este movimientos suscitan cuestiones de circulación y encarnación de territorios y afectos, que apelan a cuestiones perceptivas y de formación<sup>19</sup>.

El cuerpo, como el espacio, lo hemos de abordar como una compleja construcción social que es el reflejo de las diversas intensidades, flujos, experiencias y acontecimientos, que lo definen y articulan.

Bajo la particular visión que queremos ofrecer, alrededor de la construcción del espacio a través del cuerpo, en un sentido indudablemente expandido y performativo, es ineludible pensar el modo mediante el cual hemos heredado el interés por la comprensión del espacio urbano desde las artes, y sobre todo, como este interés ha sido considerado y teorizado desde enfoques completamente diferentes, y al mismo tiempo complementarios, en los últimos 100 años.

Evidentemente, y si pensamos en las primeras nociones y referencias directas a la relación del sujeto y el espacio, a lo largo de la historia del arte occidental, y que nos hablen de la relación entre la producción del pensamiento y del espacio como práctica artística, tenemos ineludiblemente que remontarnos a la figura literaria y bohemia del flâneur de finales del XIX y principios de siglo XX.

<sup>19</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la Filosofía?*. Madrid: Anagrama, 1993.

Dentro, Fuera, Alrededor. Un abordaje multidireccional hacia la construcción del espacio desde la práctica artística Ciudad - Espacio

<sup>20</sup> **ALAN POE, Edgar.** *The Man of the Crowd*; Graham's Magazine, Londres, 1840. En 1923 fue lanzada una nueva edición con ilustraciones de Harry Clarke, unos de los mayores representantes del simbolismo en Inglaterra. Un artista oscuro de la Irlanda de la primera mitad del siglo XX cuyas obras ilustraron algunos de los textos más importantes de la literatura universal y que fue también el más célebre y recordado vidriero de su época. Apenas como curiosidad vale la pena destacar su extraordinaria habilidad para el dibujo y las tramas gráficas en sus ilustraciones editoriales, su envidiable manejo de la luz, la composición y el color en el arte de los vitrales y su peculiar interés por explorar el reverso tenebroso de la naturaleza humana.



<sup>21</sup> **BAUDELAIRE, Charles.** *El Pintor De La Vida Moderna.* Madrid: Cuadernos de Langre, 2008. Pág. 18. La multitud es su elemento, como el aire para los pájaros y el agua para los peces. Su pasión y su profesión le llevan a hacerse una sola carne con la multitud. Para el perfecto flâneur, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar desapercibido —tales son los pequeños placeres de estos espíritus independientes, apasionados, incorruptibles, que la lengua apenas alcanza a definir torpemente. El espectador es un príncipe que vaya donde vaya se regocija en su anonimato. El amante de la vida hace del mundo entero su familia, del mismo modo que el amante del bello sexo aumenta su familia con todas las bellezas que alguna vez conoció, accesibles e inaccesibles, o como el amante de imágenes vive en una sociedad mágica de sueños pintados sobre un lienzo. Así, el amante de la vida universal penetra en la multitud como un inmenso cúmulo de energía eléctrica. O podríamos verle como un espejo tan grande como la propia multitud, un caleidoscopio dotado de conciencia, que en cada uno de sus movimientos reproduce la multiplicidad de la vida, la gracia intermitente de todos los fragmentos de la vida.

Fig.5 Ilustración de Harry Clarke, *The Man of the Crowd*; Graham's Magazine 1840.

Fig.6 Paul Gavarni, *Le Flâneur*, 1842.

Dentro, Fuera, Alrededor. Un abordaje multidireccional hacia la construcción del espacio desde la práctica artística Ciudad - Espacio

Esta idea burguesa de espectador ensimismado es sin duda un punto de partida, interesante por su actitud, hacia un viaje en el que pretendemos extendernos hacia nuestros días.

Fue sin embargo Walter Benjamin, ya entrado el siglo XX, quien a raíz de la lectura de la poesía de Baudelaire, hizo del flâneur un objeto de interés académico e intelectual, convirtiéndolo en una figura emblemática de la experiencia urbana y moderna<sup>22</sup>.

Gracias a Benjamin, “el hombre de la multitud”, pasó a convertirse en una figura de matices importantes para estudiosos, intelectuales, artistas y literatos, convirtiendo la actitud del “paseante” en el eje de una sociedad en la que el viajero, el curioso, el contemplador, el que busca a través de los escaparates y vitrinas de los establecimientos comerciales, el que analiza la imagen en movimiento incesante de los hombres apresurados que transitan por los pasajes urbanos.... nos ofrece la clave para entender el fin del siglo XIX y el comienzo del siglo XIX.

La dimensión del pensamiento de Baudelaire en la obra de Benjamin, es casi tan importante como la de otros pensadores, como por ejemplo Karl Marx, a la hora de entender el devenir de la historia contemporánea. Baudelaire era sin duda el referente de una poesía moderna, enraizada con el romanticismo; un personaje bohemio y burgués. Pero al mismo tiempo hay que considerar, no sólo su aportación teórica al campo de las artes y de la literatura, sino también su aportación a un pensamiento político pionero que proporciona importantes ideas para interpretar la transformación que se produce en la Europa occidental a finales del siglo XIX, y que dan muestra de una nueva forma de entender el mundo.

Anteriormente a que muchos autores como Marx pusieran de manifiesto la aparición del concepto de “masas” y la influencia de estas en la vida política pública, Baudelaire ya nos describe la presencia de un paseante solitario que no se pierde en sus ensoñaciones por la naturaleza, como lo hacía por ejemplo Jean-Jacques Rousseau<sup>23</sup>, sino que está inmerso una ciudad en la que ahora todo el vértigo de la mercancía se desborda bajo el nuevo espíritu consumista y tecnócrata de la época. Es el siglo de la ciencia y de la técnica, sin duda, pero también el siglo que anticipaba ciertas contradicciones no resueltas que iban a transformarse en un cierto desencanto y crisis del mundo actual.

Es de tal modo importante la presencia del hombre en el espacio urbano, que en 1927, Europa asiste al estreno de uno de los primeros ejercicio cinematográficos, donde el protagonista absoluto del

<sup>22</sup> **SHAYA, Gregory.** “El flâneur, el curioso, y el surgimiento del público de masas en Francia hacia 1860–1910 ”; *American Historical Review* 109 (2004), pag10.

<sup>23</sup> Para una comprensión concisa del entendimiento de Jean-Jacques Rousseau sobre la idea de ciudadanía sugerimos consultar el siguiente artículo de André Charrak: “La revisión del concepto de ciudadanía en Rousseau”, *Erytheis*, 1, mayo de 2005, [http://idt.uab.es/erytheis/charrak\\_es.htm](http://idt.uab.es/erytheis/charrak_es.htm) (fecha de consulta: 13/04/2015)



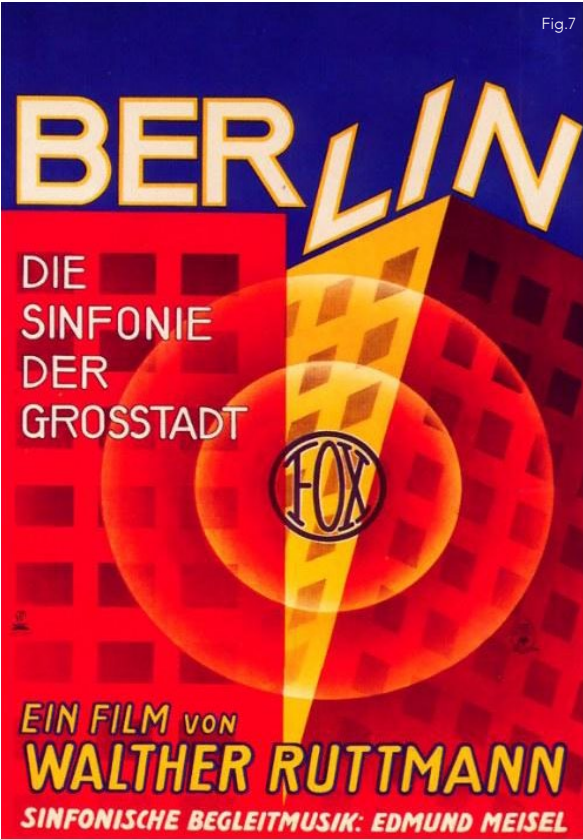
<sup>24</sup> Berlin Die Symphonie der Großstadt: 1927; 72 min.; B/N; Alemania; Director: Walther Ruttmann; Productor: Karl Freund; Guión: Walther Ruttmann, Karl Freund (basada en la idea original de Carl Mayer); Banda sonora: Edmund Meisel; Fotografía: Reimar Kuntze, Robert Baberske, Lászlo Schäffer, Karl Freund.

Fig.7 Berlin Die Symphonie der Großstadt: 1927.

Fig.8 George Grosz, Metrópolis, 1916.

filme es la ciudad. En *Berlín sinfonía de una ciudad*, del realizador Walter Ruttmann<sup>24</sup>, vemos uno de los primeros retratos fílmicos del pulso entre el ritmo de la ciudad y el movimiento social. Un ejercicio documental en el que se entremezclan la utopía y la contrariedad de un desajuste social, donde el deseo de transformación tecnológica y la consagración de la burguesía ascendente consolidarán un nuevo sistema de organización económico y social: el capitalismo.

Walter Ruttmann decide mostrarnos esta ciudad, en cinco actos diferentes, asociados a los momentos o ciclos del día, donde el ritmo es completamente diferente. Y todo a través de un personaje múltiple que se divide en cientos de ciudadanos, que pasan delante de la cámara y que paran apenas un instante, para hacer énfasis en ese deambular abstraído del ritmo que impone la propia ciudad.



El documental fue filmado a lo largo de un año, con cámaras situadas en diferentes espacios urbanos, para así poder captar imágenes lo más cercanas posibles a la realidad y al

cotidiano, logrando transmitir la atmósfera industrial y caótica, en la que las ciudades de inicios de siglo se habían convertido. Esta historia de una ciudad, contada en imágenes y acompañadas originalmente de las composiciones que Edmund Meisel realizó para la película, supuso una importante visión del espacio occidental contemporáneo. Una ciudad y una sinfonía alienante, que al mismo tiempo, con la inserción de espacios que parecen haber sido pensados para la reflexión, nos sugieren tenues ideas de esperanza en el ser humano. Esta es sin duda, una de las piezas clave para entender la emergencia o simultáneamente la crisis de la modernidad, o del pensamiento moderno.

La transformación de las ciudades en grandes núcleos urbanos y financieros, fue uno de los temas que más apasionaron a los artistas de comienzos del siglo XX y en este orden de pensamiento, podemos establecer una relación directa con el interés de esta producción cinematográfica, y la sinfonía caótica en que la ciudad se tornaba perceptible para el ojo del artista de inicios de siglo, utilizando como paradigma la tela pintada por George Grosz, en 1916, titulada *Metrópolis*.

Lejos de hacer referencia al conocido filme de Fritz Lang, referente ineludible del expresionismo cinematográfico alemán, que nos presenta una ciudad en plena distopía futurista, estéticamente llena de imaginarios mecánicos con intenciones reveladoras, lo que asistimos ante el análisis de la pintura de Grosz, es sin duda el acontecimiento de la vida real y cotidiana en estado puro.

La ciudad de Berlín es retratada por Grosz bajo una visión determinada y alejada del triunfalismo de otros artistas. Es por eso que Grosz, da a su obra un aire apocalíptico que pone en evidencia la alienación del hombre y su camino hacia la autodestrucción, con fe ciega en el avance tecnócrata.





25 Los Falansterios o Falanges pensados por Charles Fourier eran unidades habitacionales y de producción fundamentados en la idea de que cada individuo/ciudadano trabajaría de acuerdo con sus pasiones, en busca de lo que se denominaba “harmonía” y donde no tendrían lugar las ideas abstractas y artificiales de la propiedad privada. Estas unidades de funcionamiento intrínseco, debían ser totalmente autosuficientes y fueron inspiradas en los pasajes parisienses como unidades autónomas de vivencia. Este nuevo modelo espacial, era en cierta forma una especie de plano trazado, donde reunir todas las condiciones necesarias para la plena vida en comunidad. El Falansterio de Godin fue una de las más conocidas tentativa de aplicación de las teorías socialistas utópicas. Ubicado en Guise, en el norte de Francia e inspirado en la idea de falansterios propuestos en las teorías de Charles Fourier, Jean-Baptiste Godin decidió comprar, en 1859, 18 hectáreas de un terreno donde mandó construir un complejo arquitectónico de habitaciones para obreros. La luminosidad, la circulación del aire y el acceso al agua potable en cada piso eran algunos de los elementos fundamentales propios de cada uno de los edificios que componen esta Falansterio, así como todo un sistema de protección social creado a partir de módulos de seguridad que protegían a los habitantes de enfermedades, accidentes laborales y aseguraban una jubilación a los 60 años. Gestionado desde una perspectiva empresarial, aunque siguiendo un espíritu comunitario (de acuerdo con las teorías sociales de Fourier), este Falansterio duró hasta 1968, con este funcionamiento. Actualmente habitado por cerca de 700 personas, existe como un edificio de viviendas de iguales características a los construidos en la actualidad.

26 Habermas, Jürgen. *Modernidad: un proyecto incompleto*. en CASULLO Nicolás (ed.), “El debate Modernidad Pos-modernidad”. Buenos Aires: Editorial Punto Sur, 1989. Págs.131 – 144.

Fig.9 Falansterio de Godin Godin, 1859.

Retomando las anotaciones de Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, empezamos a notar que el proyecto modernista no fue, lo que llegaron a imaginar pensadores inspirados en el socialismo utópico como Charles Fourier, en el que la nueva sociedad implementada por el desarrollo tecnológico y científico, quedaba prefigurada con todo lo que podía suponer la liberación del deseo y la conversión de la sociedad industrial en una sociedad más humana y quizá, más justa. Las expectativas de transformación se habían convertido en pesimismo y descontento social, avanzando así las ruinas del nuevo siglo XX, donde se desvanecían el sueño y la esperanza en el ser humano moderno: la crisis del deseo y de la utopía.

Uno de los fallados paradigmas constructivos e ideológicos del momento fueron las unidades de alojamiento denominadas falansterios<sup>25</sup> creadas por el mismo Charles Fourier.



Para algunos, este escenario de crisis, fue el momento perfecto para la construcción de un nuevo modelo cultural que diese al ser humano nuevas expectativas de esperanza en el futuro: la posmodernidad. Un proceso cultural, identificado ya a finales de 1960, que sin duda fue una consecuencia, de la crisis del anterior pensamiento moderno y que incluso para autores como Jürgen Habermas, que pasaremos a citar mas adelante, no es sino la continuación y consecuencia del proyecto anterior inacabado<sup>26</sup>.

Cuando hablamos de posmodernidad, tal vez lo hacemos desde una posición, en cierto modo tímida, ya que por veces tratar de analizar este binomio modernidad/posmodernidad, puede resultar difuso e incluso poco esclarecedor. Lo que verdaderamente nos

atrae de este binomio, es su complejidad e incertidumbre, e incluso el conflicto que todavía hoy crece a su alrededor.

Tal vez no estemos preparados para aceptar lo que algunos intelectuales ligados al pensamiento posmoderno han llamado de “muerte de la modernidad”; tal vez no seamos conscientes de lo complejo que resulta analizar en bloque, el groso de las corrientes estéticas y su contexto. Es posible incluso que nos resulte vertiginosos asumir el riesgo de situarnos dentro de una corriente cultural determinada y tal vez por este motivo, debamos hablar de nuestro interés por la causa posmoderna con cierta timidez.

Si embargo, sabemos que es indispensable estudiar el movimiento posmoderno como algo distante del pensamiento decimonónico y sin duda atraído por el mismo. Y si pretendemos hacer referencia a este asunto, nos animamos, en primer lugar, en la lectura a la introducción al libro *La Posmodernidad*<sup>27</sup>, coordinado por Hal Foster, donde se nos sugiere la existencia de diversos posicionamientos a la hora de abordar o interpretar la irrupción del pensamiento posmoderno y su relación con el momento modernista.

Para la mayor parte de los autores recogidos en esta publicación, a excepción de Jürgen Habermas, el proyecto formulado por la modernidad, es hoy en día, profundamente problemático y sin embargo vigente. Por un lado encontramos posturas críticas de ruptura en la que se propone abandonar por completo el espíritu utópico y narrativo de la modernidad, y por otro lado encontraremos un perfil auténticamente postmoderno, que se refiere a la constitución del mismo, más a una cuestión de contigüidad y progresión, también denominado como *posmodernismo de resistencia o posmodernismo de reacción*.

Cuando abordamos la crisis de la modernidad, como un proyecto intelectual asumido y completo, muchas veces, tendemos a creer que la modernidad es un proyecto fracasado o más bien superado en el tiempo. Sin embargo nuestra posición es más bien contraria a esta, en lo que respecta a entender un movimiento ideológico o una construcción cultural como un proyecto acabado, pues por un lado establecer un negativo y un positivo no es la articulación que creamos necesaria y al mismo tiempo creemos que existe en la actualidad una inquietud del pensamiento artístico contemporáneo que todavía fija su interés en aspectos formales y estéticos propios del denominador común modernista, como la voluntad de autonomía artística, el deseo de existencia de un lenguaje universal o la afirmación de la abstracción frente al formalismo y sin duda la recuperación del pensamiento utópico como motor de disidencia<sup>28</sup>.

27 FOSTER, Hal (Coord). *La posmodernidad*. Textos de Jürgen Habermas, Kenneth Frampton, Rosalind Krauss, Douglas Crimp. Craig Owens, Gregory L. Ulmer, Fredric Jameson, Jean Baudrillard y Edward W. Said; Barcelona: Kairós, 2006.

28 Entendemos el concepto de Disidencia, desde una perspectiva política y definitoria de cualquier independentismo identitario y autoafirmativo, que se siente contrario a una corriente entrista.

<sup>29</sup> Jürgens, Sandra Vieira (2014)  
"Neo-modernos: Revisitar os clássicos  
do século XX", Arq./a – Revista de  
Arquitetura e Arte, nº 113, pág. 122-125.

<sup>30</sup> PICÓ Josep (Ed.)  
"Modernidad versus postmodernidad" en  
Modernidad y Postmodernidad. Madrid:  
Alianza, 1994.

Fig.10 La culture est l'inversion de la vie,  
Paris, Mayo 1968.

Citando textualmente a la co-tutora de esta investigación, Sandra Vieira Jürgens: "Todavía a la espera de un nuevo concepto que defina con claridad nuestro "espíritu del tiempo" podemos aceptar la designación de termino *Neomodernos*. Efectivamente, investigadores, artistas, arquitectos se han desenvuelto más en sobre el proyecto moderno que sobre la propia pos-posmodernidad. En los últimos años entre esta apropiación nostálgica y las prácticas críticas, son muchas las posibilidades de encontrar retratados temas, aspectos y símbolos visuales relacionados con la modernidad, en la producción artística contemporánea"<sup>29</sup>.

Retomando la anteriormente citada actitud de Habermas, el proyecto moderno no fue otro que el de la Ilustración y la rigidez de su discurso fue, sin duda una de las causa de su agotamiento y del surgimiento de nuevos contra-proyectos o "nuevos modernismos"<sup>30</sup>.

Las cuestiones planteadas por la modernidad abarcan un amplio espectro de preguntas sin respuestas. Existieron una gran diversidad de modernismos, como pudimos observar a través de algunos los recientes estudios poscoloniales. Y en este sentido encontraremos tantas formas de posmodernidad, como encontramos en el modernismo.

Entre las características fundamentales que dibujaron el movimiento moderno destacan el entusiasmo o exaltación de la razón humana abarcando toda experiencia posible, junto a un compromiso riguroso con la innovación, el progreso y la crítica de las vanguardias artísticas, intelectuales y sociales. El proyecto modernista intentó lograr la emancipación de la humanidad sustentado en la construcción de un gran discurso irrefutable, es decir, un gran relato basado en la utopía de un mundo mejor.

El concepto de modernidad entendido como la fe ciega en la ciencia y el progreso, entra en crisis en Europa a partir de las aventuras totalitarias y su interpretación del discurso modernista que darían lugar a las dos guerras mundiales de la primera mitad del siglo XX.

### 3.1.1 Un Cambio de Paradigma

A nivel cronológico, podemos establecer un punto de partida desde el cual se empiezan a dibujar los primeros trazos de un momento de cambio posmoderno. Aunque definir un punto de partida de un movimiento que niega la formación de fronteras y la

versión historicista de la cultura es contradictorio y tal vez caso de otro estudio en concreto, podemos hablar de los movimientos insurgentes nacidos del descontento global en mayo de 1968. La fuerte crisis política y el fracaso de las ilusiones socialistas, instigadas por una gran crisis social, filosófica y de los diversos ideales a nivel mundial, generaron una especie de falta de orientación que condujo al surgimiento de las revueltas populares nacidas en el seno de la intelectualidad universitaria de la época. Los movimientos de revolución del 68 se extendieron como la pólvora, desarrollando un sistema de redes jamás estudiado con anterioridad. Es aquí, y por ello defendemos este hecho histórico como el principio de una ruptura moderna, donde encontramos los primeros indicios, a nivel de conciencia, de lo que significa pertenecer a un orden global.



La irrupción de un nuevo modelo de pensamiento podemos entenderla como la emergencia de una alternativa a esa desorientación o crisis de las utopías formuladas por los modernistas y de las que el pensamiento filosófico se había nutrido hasta el momento. Podemos intuir entonces, unos primeros síntomas de desconfianza con lo que hasta ahora habíamos considerado los grandes relatos de la historia universal. Intuimos que no hay un sentido único hacia un mismo lugar y que el transcurso de los acontecimientos no es lineal o que el papel de héroe, en la sociedad democrática actual, es cada vez más confuso.

Durante el siglo XIX, existía una cierta obsesión por entender la historia de la humanidad, en la que la carga del pasado pesaba de manera muy evidente sobre las conciencias humanas. Con la llegada de un nuevo modelo de pensamiento para entender la

<sup>31</sup> LYOTARD, Jean Francois.  
La Condición Postmoderna. Madrid:  
Catedra, 1987.

<sup>32</sup> VV. AA. La polémica de la  
postmodernidad. Madrid: Ed. Libertarias.  
1986. Pág. 23.

historia y sus desencadenamientos, se desarrolla una profunda preocupación por la cuestión del espacio, es decir: podemos intuir que no nos importa tanto el tiempo en que transcurren nuestros acontecimientos, como el lugar en donde estos desencadenan.

Esta es, por lo tanto, una de las primeras concesiones que el pensamiento posmoderno se permite abordar: la secuencia progresiva del desarrollo de los hechos históricos. Es aquí que los grandes murales pictóricos que han ilustrado la historia de la humanidad dejan de tener sentido o como afirmara Jean-François Lyotard, “hay un deseo de descentralizar la figura de los grandes mitos históricos, de cuestionar el desarrollo de nuestros acontecimientos y sobre todo de pensar como es nuestra relación con los espacios que forman parte de nuestro cotidiano. Lo importante, hoy en día, no son los hechos sino sus interpretaciones” <sup>31</sup>.

La posmodernidad, entendida como tal, corresponde a un sistema de inquietudes diferente al modelo moderno y que se corresponden con el triunfo del *Capitalismo Tardío* y la caída de los fuertes regímenes comunistas en la década de los años 80 y 90. De una sociedad de consumo, potenciada por este mismo modelo de representación, aterrizamos en una sociedad organizada por la importancia en la informática y en los medios masivos de comunicación donde pensar en la caída del prestigio de la razón y el fundamento, como fruto del avance científico en la organización de la vida cotidiana.

La cultura posmoderna en definitiva, nos pretende hacer pensar en una pluralidad de subculturas que corresponden a diversos grupos sociales y que adquieren su propia legitimación a existir y autoafirmarse junto a otras subculturas con igual o similar reconocimiento social. En resumen, se acentúa el descrédito en la narración oficial y surgen movimientos de insurgencia enfrentados a las narrativas dominantes.

Pero el hecho de esta pluralidad, no es sinónimo sin embargo, del final de las ideologías, ya que el fuerte carácter autoritario de la ideología imperante capitalista ha hecho resurgir con más fuerza la manifestación de ideologías marginadas. Estamos ante la capitalización del mundo por el llamado *Capitalismo tardío*, entendiendo que nunca estaremos fuera de la representación del sistema global. Parafraseando a Juan Antonio Ramírez en el texto *Breve catecismo de la postmodernidad*, “la periferia invade al centro, no hay artes menores ni mayores, ni historias mayores o menores. Nadie tiene el mando. Se exige una actitud de

subjetividad colectiva”<sup>32</sup>. Surge por lo tanto un espíritu de crisis en la representación occidental, basada en el modelo de sociedad patriarcal y hegemónica. Parte influyente de esta crisis es propiciada por los movimientos que hacen de lo personal un estandarte político de contracultura. Surgen de este modo, una serie de contra-prácticas de representación que recuerdan ciertas posiciones románticas. Sus lemas ya no pertenecen al ámbito de lo privado. El *Status quo* del hombre occidental, blanco y heterosexual reclama una deconstrucción, ya que el sujeto como tal, ha dejado de ser un referente del mundo.

Estas condiciones socio-temporales se manifiestan en la producción artística de las primeras décadas del siglo XX, constituyendo la anticipación de un escenario inscrito dentro de lo urbano, en el que surge la necesidad de elaborar discursos bajo un objetivo derivado de la recuperación de la discontinuidad temporal, el pluralismo y la diferencia. Esta serie de conceptos se revelan como necesarios para entender el momento posmoderno. Esta aproximación intenta mostrar y participar del cuerpo como una herramienta formal e individual para examinar el paradigma social establecido, y repensar la tradición del arte occidental ahora decididamente inscrito dentro de los parámetros urbanos de la ciudad.

3.1.2      **Cuerpo Espacio y Acción**

El aparecimiento de las artes de acción en el espacio urbano permite la formación de una serie de actitudes que se expanden hacia múltiples direcciones y permea otras esferas culturales. Así, el basto espectro de situaciones que podríamos referir al tratar de contener el universo de las artes de acción, supera o engloba la mera idea de interpretación estética heredera de las artes escénicas tradicionales y señala un nuevo comportamiento cultural aparentemente más ajeno al arte y más cercano al la esfera pública de la realidad, tanto a nivel político, económico, como científico, evidenciando amplias conexiones entre estos campos, así como fuertes tensiones y fricciones de todos los territorios que representan la conducta humana.

La configuración de esta realidad a través del prisma del cuerpo, emerge creando diversos nexos de relación como poseedora de una dimensión ontológica asociada con su condición discursiva y poética. Y al mismo tiempo, en cuanto es dispuesta



<sup>33</sup> *Art is political*, es una serie de nueve fotografías en blanco y negro a partir del relato de la posición privilegiada del arte. Su composición está basada en la mezcla de movimientos utilizados por la coreógrafa Yvonne Rainer y algunos aspectos formales de las imágenes propagandísticas y panfletarias de la revolución cultural china. La práctica de Carole Condé & Karl Beveridge desarrollada entre 1969 y 1976, con colectivos políticos y de trabajadores de Nueva York, marca una presencia activa del artista en diversas cuestiones sociales y del consorcio entre el ensimismado arte conceptual y la carga política de la vida cotidiana.

Fig.11 Carole Condé & Karl Beveridge, *Art is Political*, 1969.

en un espacio real que traslada al espectador simultáneamente a un espacio imaginado, como consecuencia de un proyecto de configuración simbólica fundado en una diversidad de representaciones, construyen la presencia del cuerpo colectivo en la ciudad. En las diferentes acciones enmarcadas dentro de estos propósitos encontramos, ante todo, un sentido de interpelación al espectador orientado exactamente a la desorientación y a su inesperada reacción, con el propósito de insertarse de manera contundente superando la mera situación de la visibilidad, a través de la representación.

A través de la representación simbólica del cuerpo en el espacio, y su tensión como instrumento de creación y resignificación aparecen una multitud de acciones y grupos de artistas, fuertemente arraigados en grupos políticos, feministas y movimientos de liberación gay y lésbico, que se adhieren al lema "lo personal es político" (y por tanto el arte es igualmente político y debemos considerarlo como público), los cuales perfilan el término de Arte Público y dejan de utilizar las calles como extensión del museo, para descubrir su interés fuera y dentro del panorama artístico y poner en manifiesto conceptos personales, de interés público que afectan a nivel global. Todo este conjunto de movimientos culturales son herederos critican la posición privilegiada del arte y que luchan por una contracultura que libere las prácticas artísticas del sistema capitalista regido por el mercado y la especulación del capital simbólico<sup>33</sup>.



Creemos pues, que partir de este momento se genera una estructura de posiciones muy compleja que evoluciona hasta nuestros días y que se caracterizan a nivel general por un fuerte sentido crítico al sistema de poder que cuestiona los códigos culturales y propone alternativas que envuelven a la comunidad local y donde lo Público va más allá de los límites físicos del espacio, reivindicando el proceso o la acción por encima de la obra.

*...tales movimientos, al tiempo que cuestionan el ejercicio del poder gubernamental y corporativo de las democracias liberales, se desvían de los principios que han informado los proyectos políticos tradicionales de la izquierda. Concentrándose en la construcción de identidades políticas en el seno de la sociedad....*

Rosalyn Deutsche<sup>34</sup>

El arte se inyecta como metodología en los modelos generadores de realidad directa y en la cotidianidad de su presente, por lo que resulta complejo teorizar sobre prácticas artísticas que dialogan con las circunstancias de su entorno, atendiendo a conflictos y situaciones sociales concretas, reflexionando sobre los deseos de la ciudadanía y creando espacios dedicados al intersticio, que generen una esfera pública de opinión.

Podemos ir al encuentro de esta tensión entre el sujeto y el entorno en diversas prácticas artísticas que hasta nuestro días han trabajado el análisis del territorio, del espacio y específicamente del entorno urbano, desde la representatividad del sujeto y sus capacidades expresivas en circuitos abiertos. Un ejemplo claro de ello es el trabajo realizado por la artista estadounidense Sharon Hayes.

Sirviéndose de estrategias metodológicas y conceptuales procedentes de ámbitos de trabajo como las artes escénicas, la antropología o el periodismo, el trabajo de Sharon Hayes (nacida en Baltimore, en 1970) viene explorando las relaciones de tensión, entre los acontecimientos reflejados en las diferentes narrativas históricas, la política y su lenguaje, e intenta diseccionar los mecanismos simbólicos y narrativos, de cada uno de estos campos, para analizar cómo se construye el imaginario colectivo. En sus performances, vídeos e instalaciones, Sharon Hayes muestra cómo el proceso de documentación de un hecho histórico termina condicionando la mirada que tenemos sobre el mismo y a partir de aquí, propone una reflexión crítica en torno a temas como las fricciones que se generan entre lo público y lo privado, lo personal y lo colectivo. Siempre bajo el efecto mediático que proporciona la acción de tomar la palabra y de ocupar el espacio urbano.

<sup>34</sup> DEUTSCHE, Rosalyn. "Agorafobia", en Modos de Hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa, Paloma Blanco (ed.) Universidad de Salamanca 2001. Pág. 346.





Fig.12



Fig.13

Sharon Hayes, explora en sus acciones e instalaciones la naturaleza performativa del lenguaje, reutilizando textos y declaraciones públicas de diversos actores políticos ligados a importantes acontecimientos históricos recientes, como por ejemplo, algunos de los discursos presidenciales de Ronald Reagan o los comunicados que la actriz Patty Hearst envió a la opinión pública tras integrarse en el *Ejército Simbionés de Liberación*<sup>35</sup> que le había secuestrado meses antes.

Poniendo nuevamente en escena estos texto, es decir, al recrearlos y representarlos en un contexto espacio-temporal diferente a su original, Sharon Hayes lleva a cabo lo que ella describe como un acto de “traducción oral” que nos ayuda a repensar y reinterpretar tanto el momento histórico en el que se formularon como nuestro propio presente. El espacio público como intersección entre forma y política ha sido un amplio campo de ensayo para

artistas que buscan analizar las relaciones entre el cuerpo y la ciudad, tornando evidente que no existe una relación estable ni armónica entre el espacio construido y el espacio social y que continuamente nos enfrentamos a espacios en conflicto con la escala, la ideología, el poder y la representación. El trabajo en este campo ambiguo constituye un interesante obstáculo para pensar la producción del espacio y un desafío por comprender la simultaneidad de movimientos, tipologías y significaciones.

Estrictamente desde el cuerpo, Valie Export, ha desarrollado una serie de trabajos, que no se limitaron apenas a acciones provocadoras y a la vez divertidas, en una búsqueda de un choque formal y visual como retórica de un arte radical, sino que desde finales de los años 60 busca en el espacio, su forma y su comprensión, un campo de intervención aproximándose a políticas bio-espaciales donde la experimentación del sujeto en el entrono, son modelos de reflexión y de juego.

En la serie de fotografías *KörperKonfigurationen - Configuraciones corporales* de 1972, el espacio urbano es para ella un campo de juego abierto a múltiples posibilidades donde experimentar diversas postura y actitudes variables, dependiendo de la forma arquitectónica.

Valie Export, que concentra gran parte de su trabajo en el cuerpo como espacio propio, en estos procesos reduce el cuerpo a la condición de un simple componente espacial, que no pasa de un elemento más, una escultura sin vida, y que es la vez en palabras de Valie Export, un cuerpo que “esconde su herida” y por lo tanto esta configuración del cuerpo y del medio espacial también nos invita a visualizar el estado interno.



Fig.14

<sup>35</sup> El *Ejército Simbiótico* (o *Simbionés de Liberación* (*Symbionese Liberation Army*) fue un pequeño grupo de guerrilla urbana surgido en California en 1973. Aparentaba estar organizado como una compleja estructura operativa cuyos cuadros podían actuar en cualquiera de los Estados de la Unión pero, en realidad, sólo estaba formado por alrededor de una docena de estudiantes de San Francisco. Se definía a sí mismo como “una entidad armónica surgida de entidades y organismos capaces de vivir en profunda y amorosa armonía, así como en compañerismo, en interés de la entidad.” Su símbolo era una cobra de siete cabezas, a la cual definían como un emblema de gran antigüedad que representaba la simbiosis universal. Se trataba de un grupo sectario que practicaba el sexo libre y que estaba aislado de la realidad social imperante, por lo que no fue difícil para el FBI desmantelarlo a través de sucesivas operaciones de investigación y contrainsurgencia, algunas francamente brutales, como la masacre del 16 de mayo en Compton, California, que motivaría sonoras protestas entre la izquierda universitaria.

Fig.12 Sharon Hayes, *From In the Near Future*, Nueva York, 2005.

Fig.13 Ernest C. Withers, *Huelga de los trabajadores sanitarios*, Memphis, Tennessee. 28 Marzo de 1968.

Fig.14 Valie Export, *KörperKonfigurationen* Configuraciones corporales, 1972.



Fig.15



Fig.16



Fig.17

Fig.15, Fig.16 Fig.17 Valie Export, KörperKonfigurationen Configuraciones corporales,1972.

Fig.18 Willi Dorner, Bodies in urban scape, Oporto 2014.

La narrativa de estas imágenes es inequívocamente un punto de encuentro entre la práctica accionista de Valie Export, vinculada a cuestiones feministas (importantísimas a lo largo de su producción artística) y a la inmersión en los canales y códigos del espacio público. La herramienta de la acción como modo de exploración corporal, es en este caso yuxtapuesta a la lógica cuerpo-objeto-contexto, evidenciando su desestabilidad y construcción.

En una relación formal directa y en la misma línea de reflexión ante la dureza del espacio, y la fragilidad del cuerpo, el coreógrafo austriaco Willi Dorner reflexiona sobre la flexibilidad y la capacidad de resistencia y adaptación del sujeto a su entorno formal en la pieza *Bodies in urban scape*, que ha sido elaborada en diferentes ciudades desde 2007 con la capacidad de "adaptarse" a los diferentes espacios friccionales que ofrece la ciudad.



Fig.18

Desde el surgimiento de la primeras vanguardias artísticas, uno de los principales problemas del artista ha sido representar y organizar el espacio desde perspectivas diferentes a las anteriormente exploradas, que fueran capaces de formular una nueva representación del mundo acorde a los avances científicos y tecnológicos del contexto histórico y bajo la atención de involucrar cada vez más al espectador en la obra.

Las artes escénicas, en este sentido, no dejan de mostrar afinidades suficientemente sustanciales con determinados propósitos artísticos y si en un principio podríamos encontrar determinados lazos de interrelación debido al naturalismo académico de la pintura



Fig.19 Willi Dorner, *Bodies in urban  
scape*, Oporto 2014.

en la creación de situaciones escénicas, a medida que el siglo XX avanza vemos como sus relaciones se intensifican, creando vínculos con el medio escultórico, hasta el punto de cuestionar las barreras del origen escénico y del propiamente artístico-espacial.

La noción de *environment* designada por Allan Kaprow, y de la cual hablaremos más adelante, puede servirnos como situación híbrida entre la utilización del cuerpo, el sonido, la luz y el espacio, siendo, tal vez, un punto de inflexión para aproximar ambas praxis.

En el caso concretamente de *Bodies in Urban space* las condiciones evolutivas del espacio urbano conforman el escenario y el espacio de representación del cuerpo.



La propuesta de este coreógrafo es la de hacer visible al espectador la capacidad moduladora del sujeto ante la realidad hierática arquitectónica, en una intervención temporal dentro del diversificado

entorno arquitectónico urbano. La principal intención es la de señalar y pensar la estructura funcional urbano y al mismo tiempo intentar descubrir las posibilidades y tensiones que se generan desde el cuerpo, el movimiento y el comportamiento, ante la adaptación del cuerpo al espacio, evidenciado así ciertas reglas y/o limitaciones tanto físicas como sociales. Y por lo tanto ejerciendo como estímulo para el ejercicio crítico, se aleja del concepto tradicional de la danza, a favor de una especie de expansión "pura" de lo gestual.

La intervención del cuerpo en diversos lugares urbanos provocan un proceso de pensamiento en el espectador que es capaz de estimular la mirada crítica hacia su entorno más directo. Tanto el espectador, como el transeúnte son motivados a pensar sobre sus propios hábitos de comportamiento en el espacio público y nos descubren una variable de posibilidades a la hora de interpretar y observar las estructuras y las formas más cotidianas, invitándonos a caminar por nuestra ciudad estableciendo una relación crítica con el espacio. Un espacio que se nos sugiere efímero y temporal, como la propia pieza. El grupo de performers es una pista en movimiento que guía a los espectadores a través de la ciudad mediante una cadena de intervenciones físicas que apenas existen hasta que la audiencia toma conciencia de la situación.

La idea de una constante tensión entre el sujeto y su entorno, es la base de estos trabajos que dependen tanto del sujeto como del espacio. Este, el sujeto, ha dejado de ser un referente para la elaboración del contenido espacial y desde aquí comienzan a lanzar algunas cuestiones importantes para su reflexión. El espacio público se revela de vital importancia para este tipo de acciones y su concepto dentro del conjunto semiótico de la construcción espacial, es algo sutilmente elaborado desde finales de 1960 hasta nuestros días.

La construcción del espacio a través de configuraciones corporales no podría ser entendida sin hacer una aproximación a la historia de la performance. En este caso una aproximación a la historia de la acción como generadora de nuevos posibles espaciales. El cuerpo en movimiento y la capacidad del mismo para reflexionar sobre la posibilidad del cuerpo como herramienta de comprensión de la realidad, es algo fundamental para comprender como se puede gestionar el modelo dialéctico y discursivo que iremos abordar en capítulos posteriores.

La noción de espacio público desde una perspectiva del cuerpo como elemento operacional, se plantea como declaración primaria para pensar la problemática que implica la comprensión

<sup>36</sup> GARCÍA CORTÉS, José Miguel.  
*Deseos Cuerpo y Ciudades*. Barcelona:  
Ediciones Universidad de Barcelona.  
Colección Textos del Cuerpo, 2009.  
Pág. 4.



Fig.20 Barbara Kruger, *Your Body Is a Battleground*, 1989.

de la situación contemporánea, una entidad que demanda interpretación por su polivalente carácter: la ciudad es un lugar destinado al encuentro, es el escenario donde los miembros de una colectividad, de manera consciente o no, exigen un ejercicio de conocimiento y reconocimiento constante de encuentro. El ejercicio de entender y analizar esta situación es descubrir nuevos modos de articulación entre los sujetos inmersos dentro de la problemática que plantea la relación de lo propio y lo ajeno en la continuidad de lo público y lo privado.

La compleja noción de espacio, cuando sostenida en la idea de ciudad, configura una realidad que supone la interlocución entre los actores sociales en el terreno de lo urbano. Así el poder de lo corpóreo reside en su condición flexible y versátil, en su capacidad de resiliencia ante las cambiantes construcciones culturales que en torno a la ciudad crecen y permanentemente mudan. El cuerpo, se sitúa sobre una frontera sutil de la producción, que es mutante y a veces fisurada, permitiendo una permanente reelaboración simbólica que repiensa la realidad, que proyecta los sentidos del espacio urbano como territorio de trabajo.

Posiblemente, algunos de los referentes teóricos más cercanos a nuestra investigación, dentro del campo de las artes, son los diferentes textos y proyectos expositivos desarrollados por José Miguel García Cortés, alrededor del espacio y su relación con la construcción social del cuerpo y el género.

En el libro *Deseos Cuerpo y Ciudades*, Cortés señala desde una perspectiva alargada varios modelos de acción y producción en el campo de las artes, que a partir del concepto de Deseo cuestionan el modelo arquitectónico y urbano de la ciudad, inventando nuevas y posibles relaciones, deconstruyendo su significado y utilidad, abriendo estas a nuevos significados y posibilidades más polivalentes y plurales.

*La ciudad es un conjunto de identidades que se suman, se confrontan o viven de forma más o menos aislada unas de otras; un constante devenir de cuerpos en tránsito que se esquivan, chocan, se miran, se reconocen, se buscan o ni se ven. Parece que el único deseo que tiene vía libre es el del consumo constante e indiscriminado, puesto que la cultura arquitectónica tradicional ha mantenido reprimida la sexualidad y ha conservado esterilizado el género de los espacios urbanos. Por esta razón, una de las tareas pendientes de la ciudad contemporánea es la reinención del erotismo en sus calles para llegar a convertirla en un lugar de transparencia y sentido, pero también de misterio y transgresión.*

José miguel García Cortés<sup>36</sup>

En este pequeño texto, el deseo surge y se presenta como un concepto heterogéneo en continua tensión entre lo real y lo imaginario unido a ciertas situaciones referenciales, donde la arquitectura, entendida como fuerza de poder, produce una incesante necesidad de cuestionar los parámetros urbanos. Esta nos sirve como base para explorar paradigmas de producción artística que buscan en el cuerpo y en su acción, ideas catalizadoras de flujos globales para la proyección de este deseo.

Encontramos entonces, referencias ineludibles al trabajo de artistas que comprometidos a nivel subjetivo con el espacio que habitamos pretenden crear un sistema narrativo a partir de la flexibilidad de los cuerpos y la posibilidad elástica y variable del cuerpo como herramienta para la percepción del espacio.

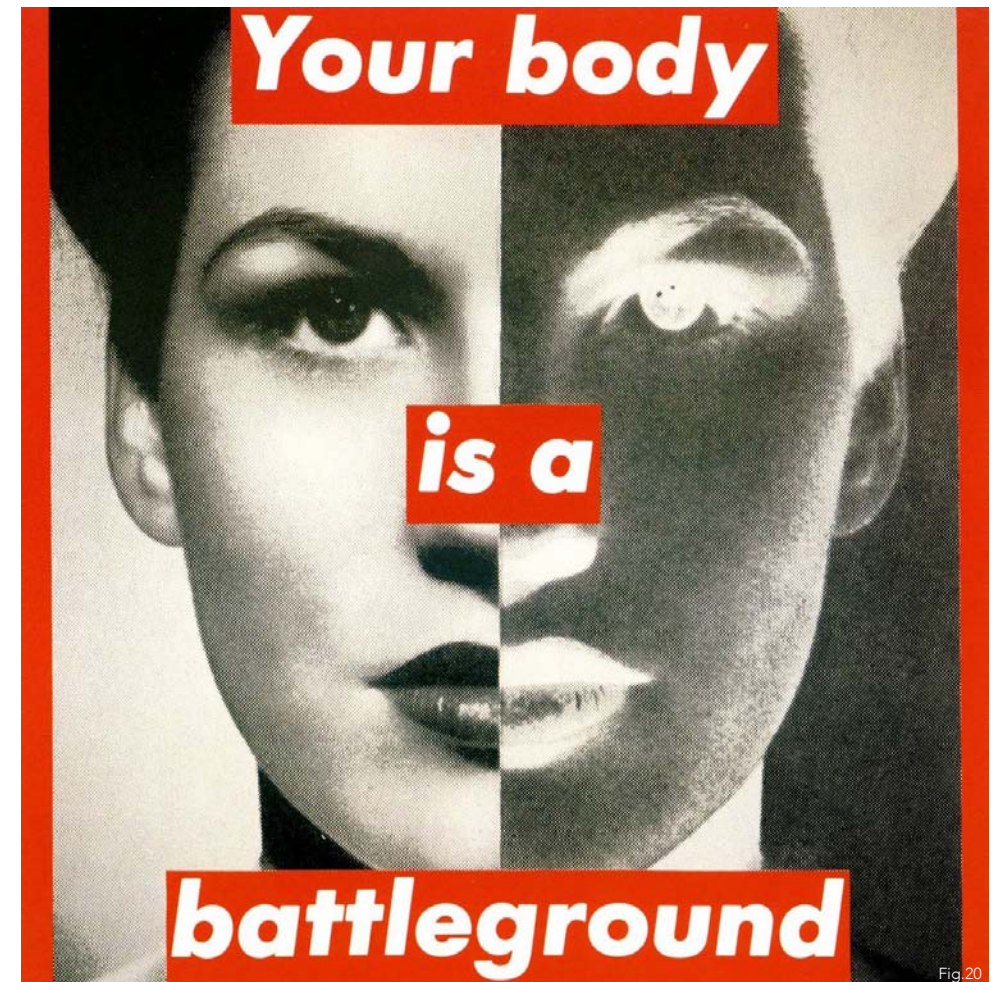


Fig.20



<sup>37</sup> Citado por GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Deseos Cuerpo y Ciudades*; Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona. Colección Textos del Cuerpo, Barcelona, 2009 ; Pág7.

*No deberíamos aceptar la solidez como el objeto final de nuestra obra, sino deambular por (y cuestionarnos) los nuevos espacios y lugares de nuestro mundo y de nuestras vidas que tenemos que ir abriendo continuamente como un acto esencial de arquitectura.*

Aaron Betsky<sup>37</sup>

En el caso de artistas como Bárbara Kruger, la relación que establece el cuerpo con la ciudad deviene de la construcción de nuevos imaginarios y el carácter mimético asociado a la noción de representación se revisa configurando la obra de arte performática como dimensión simbólica del espacio urbano: ¿la situación de cambio es acaso producto de un detonante?, y ¿qué es lo que se redefine y cambia?:la ciudad o el modo de observarla?; cuestionamientos que implican entender la condición actual de abstracción propia de lo urbano, y los fenómenos propios de la reconstrucción de las identidades que provocan interjecciones dentro de las rígidas estructuras sociales. El conseguir mirar la ciudad es necesariamente poder mirar también el nosotros; la ciudad no es sólo el conjunto de acervos materiales que la conforman, sino más bien una construcción colectiva.

Esta dinámica de prácticas, de usos y tensiones entre cuerpos problemáticos e inestables que se pierden y disuelven en el espacio y redescubren nuevas sensaciones estéticas, hacen de la práctica artística contemporánea una experiencia social en equilibrio entre la subjetividad y el contexto urbano. El individuo, por tanto, se coloca ante la situación de generar acciones individuales que generen nuevos espacios posibles. Espacios que podríamos llamar de código abierto, para generar esfera pública.

## Espacio – Tiempo

Es totalmente necesario investigar sobre el cuándo y bajo qué condiciones teóricas, entra en escena el concepto de espacio público tal como este se ha trabajado de forma central en los discursos políticos, urbanísticos y artísticos hasta nuestros días.

Nuestros principales referentes con la terminología contemporánea y el análisis riguroso del término son, en el contexto europeo, el filósofo Henri Lefebvre<sup>38</sup>; y en el contexto americano la urbanista y teórica social Jane Jacobs<sup>39</sup>.

Acudimos en un primer impulso a la lectura de una obra fundamental de la sociología occidental: *La production de l’espace social* de Henri Lefebvre, editada y publicada en 1974<sup>40</sup>. Bajo este referente, comprendemos de raíz el interés del pensamiento actual por el contexto cotidiano y por el rescate del concepto, habitualmente estudiado desde una lógica matemática inmersa en formulas abstractas. Lefebvre nos estimula a una comprensión del espacio más próxima a la realidad social, tal vez por el interés del autor en la filosofía marxista, que en estos términos es abordada como un determinado momento de la historia y de la teoría, y nos estimula a la reflexión de este, fuera de cualquier enfoque cerrado y de carácter dogmático.

*Las relaciones sociales, abstracciones concretas, no poseen existencia real sino en y por el espacio. Su soporte es espacial. La conexión “soporte-relación” exige en cada caso particular un análisis; tal análisis comporta una implicación y una explicación: una génesis, una crítica de las instituciones, situaciones, transferencias, metaforizaciones, anamorfismos, etc, que han transformado el espacio considerado.*<sup>41</sup>

Lefebvre, abrió las posibilidades de nuestra percepción, ofreciéndonos la posibilidad de entender el espacio como un hecho social y a partir de aquí, estudiarlo y analizarlo mediante el sistema de relaciones que dentro del mismo se suceden. Durante un largo tiempo, el espacio había pertenecido al dominio de la geografía y las ciencias exactas, como un espacio vacío e inerte, apenas poseedor de una geografía euclidiana, que posteriormente será contendor de ciertos elementos que justificarán su existencia. Y es en este sentido que dejaremos de entender el espacio como un producto formal y pasaremos a hablar de un espacio construido;

<sup>38</sup> El sociólogo francés Henri Lefebvre nació en junio de 1901 en Hagetmau, Francia, y murió el 29 de junio de 1991. Destacó la importancia del carácter histórico de las ideas de Marx acerca de la influencia del factor económico en la historia. En sus tesis dentro de la sociología urbana destacan la acción de las fuerzas productivas en el espacio físico, donde propone una crítica de la vida cotidiana. Lefebvre sugiere la revelación de las deficiencias de esta realidad cotidiana de los valores que presenta la realidad como sea posible.

<sup>39</sup> Escritora y activista política Jane Jacobs Butzner, nació el 04 de mayo 1916 en Scranton, Pennsylvania. Jacobs explica, como ningún otro urbanista lo había hecho antes la ciudad con claridad, sabiduría y de manera muy simple. De formación autodidacta, nunca obtuvo una licenciatura en Diseño Urbano, Arquitectura, Periodismo o en cualquier otra área, pero inspirada en la visión modernista de concepto urbanista de tiempo, estudió y redactó sus ideas sobre la vida cotidiana de los barrios estadounidenses, siendo un referente ineludible dentro de la sociología urbana actual.

<sup>40</sup> LEFEBVRE, Henri. *La production de l’espace*. Paris: Anthropos, 1974.

<sup>41</sup> Ídem. Pág. 434.



42 Michel Foucault par lui-même un film  
realizado por Philippe Calderón; BFC  
PRODUCTIONS, ARTE France;  
80min. 2003.

construido como resultado de ciertas acciones sociales que en forma de prácticas y experimentaciones, son contenido y a su vez conforman el soporte de su propia producción. O como refiere el autor, "cada sociedad produce su propio espacio: su expansión, y su muerte".

En este punto podemos citar una pequeña reflexión de filósofo francés Michel Foucault que será, a lo largo de esta investigación, un continuo referente, que estudiaremos y analizaremos en posteriores capítulos.

Su citación, en este punto, sirve apenas cómo una nota al pensamiento espacial de Lefebvre y nos ayuda a entender cómo se construye el espacio en la contemporaneidad.

*No vivimos en un espacio neutro y blanco. No vivimos, no morimos, no amamos en espacio blanco de una hoja de papel. Vivimos, amamos, morimos, en un espacio cuadrículado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas sombrías con diferencias de nivel; con peldaños, huecos relieves, con zonas duras y otras desmenuzables, penetrables, porosas. Hay regiones de paso, como las calles, las vías del tren o del metro; hay regiones abiertas de determinación provisoria, cafés, cines, playas, hoteles; y además hay regiones cerradas de reposo e intimidad...*<sup>42</sup>

Fig.21 a 29 Stills del documental Michel Foucault par lui-même de Philippe Calderon, 2003.



<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> LATOUR, Patricia & COMBES, Francis. *Conversations avec Henri Lefebvre*. Paris: Messidor , 1991.

<sup>45</sup> Lucio Alberto Pinheiro dos Santos. [http://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1004232](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1004232) (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2014).

Este párrafo introductorio al documental *Michel Foucault par lui-même*<sup>43</sup>, que analiza el pensamiento del espacio dentro desde el pensamiento pos-estructuralista de Foucault, lo retomaremos mas adelante dentro del análisis expandido que el autor nos propone a la hora de investigar y crear nuevas formas de producción del deseo y por tanto de nuevas realidades. Apenas nos interesa citarlo ahora, para ejemplificar aquello que veníamos analizando en la obra de Henri Levfebvre y que tiene que ver con el entendimiento capitalista de un espacio abstracto, lejano de la complejidad social, que se presenta ante nosotros como un producto acabado y aislado, ajeno a los procesos de producción social y bajo un prisma de relaciones basadas en la dominación y explotación.

El pensamiento de Henri Lefebvre está íntimamente unido a un compromiso político militante, fuertemente conectado al pensamiento idealista de Karl Marx y de ahí sus propósitos intelectuales de “imaginar lo imposible para alcanzar el ámbito de lo que pudiera ser posible”<sup>44</sup>, participando así de un grupo de pensadores que creyeron en la formulación de una filosofía del cotidiano.

En el ultimo libro publicado antes de su muerte, *Le Rythmanalyse* (Ritmoanálisis), nos deja algunos pensamientos transversales al propósito de esta investigación que nos serán útiles para comprender, a nivel teórico, muchas de la prácticas artísticas que a partir de 1970, comienzan a referirse de modo directo a la configuración del tiempo y del espacio, en cierto modo, de manera más orgánica.

El concepto de *Ritmoanálisis* es tomado por Lefebvre del filósofo y científico, también francés, Gaston Bachelard, que a su vez lo había rescatado de un texto inédito, escrito en 1931, por el filósofo luso-brasileño Lucio Alberto Pinheiro dos Santos<sup>45</sup>.

En rasgos generales, podemos definir el término *Ritmoanálisis*, como un ejercicio de concepción híbrida entre la práctica filosófica y científica que resulta de “un análisis de los fenómenos rítmicos, a escala material, vital y espiritual”. Como teoría operacional, el Ritmoanálisis aborda la propia energía de la existencia en todas sus escalas como principio unificador de la física, la biología, la psicología y al sociología, esta ultima interesada en el carácter verdaderamente fundamental de la vibración en la propia base de la vida.

### 3.2.1 Observar el Espacio y el Ritmo

Bachelard desarrolla el concepto de espacio y su ritmo, en el último capítulo de la *Dialéctica de la duración*<sup>46</sup>, publicado originalmente en 1950. Bachelard entiende el *Ritmoanálisis* como instrumento al servicio del conocimiento, de la concepción de la existencia humana y de la vida en general como vibración, como ondulación, donde sólo existe lo que tiembla, lo que tiene movimiento. Desarrollando la compleja noción propuesta por Bachelard, Henri Lefebvre analizó, las premisas de una relación entre el cuerpo y el espacio, siendo su punto de partida la experimentación de un espacio social construido, en primer lugar bajo una experiencia sensible, y en segundo lugar, bajo la determinación de ciertas acciones cotidianas y prácticas espaciales cíclicas, que en su confluencia contribuyen a la producción de paisajes sensoriales de intensidad variable, donde lo sensorial no podría apenas funcionar de manera autónoma, sin la experimentación directa del mundo real.

Si por un lado existe una intuitiva noción del ritmo como método de impulso dinámico, no sólo por ser esta una cualidad multidisciplinar estructuradora, renovadora y paradigma para las ciencias sociales y las artes, existe igualmente un interés por analizar el ritmo del espacio como un potencial creativo que destituye el pasado por el presente y sugiere siempre la llegada de un momento futuro.

Esta actitud, que consideramos todavía distante, del espacio social y urbano, podemos ponerla en relación con los estudios desarrollados por Maurice Merleau-Ponty, en relación a la percepción fenomenológica<sup>47</sup>, donde la observación del espacio y sus características ontológicas, abren la posibilidad de nuevas interpretaciones y posibilidades perceptibles.

El acto de observar, es el que situa al individuo en el espacio-mundo. Es este movimiento sensible el que hace evidente la existencia de un “yo” y un “otro”. La relaciones que se establecen después del ejercicio de la observación pasan por la capacidad de selección del campo de trabajo, que una vez analizado permanece en algún lugar: un lugar entre el objeto observado y la mirada del observador y que provoca una inmersión, no sólo en las capacidades del acto invisible de la observación, sino hacia una posible vía para la percepción y comprensión del otro y del mundo, diferente de la tradicional línea de pensamiento del acto de observación como un mero acto de acción reacción.

<sup>46</sup> L'EFEBVRE, Henri. BACHELARD, Gaston , *La Dialéctica de la duración*. Madrid: Ediciones Villalar, 1978.

<sup>47</sup> Las críticas de Merleau-Ponty al modelo representacional de la percepción y de la conciencia, al largo de su trayectoria, fueron quedándose cada vez más claras en sus escritos como en los libros *La estructura del comportamiento*, de 1942, y *Fenomenología de la percepción*. Sin embargo en el libro *El visible y el invisible*, sólo publicado después de su fallecimiento, prácticamente abandona la preocupación con la crítica la estas cuestiones y profundiza cada vez más sus concepciones sobre el cuerpo, sobre el concepto de “Ser”.



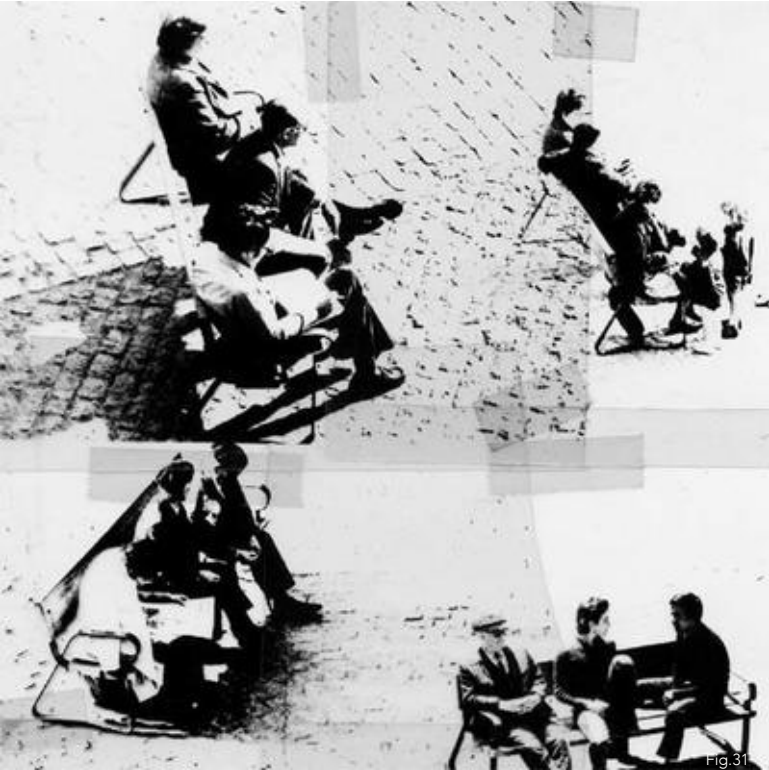
Podemos referenciar algunos casos de estudio, dentro del campo de las artes de esta observación y registro del ritmo de determinados lugares, con una fuerte base antropológica. Por ejemplo, en el trabajo *Plaza Mayor, análisis de un espacio* (1970-1975) del artista español Alberto Corazón. Un proyecto que se mantuvo en proceso durante cinco años, mostrando dicho carácter abierto y evolutivo en diferentes exposiciones, hasta llegar a su configuración más ambiciosa en el ciclo "Nuevos Comportamientos Artísticos", que tuvo lugar en el Instituto Goethe de Madrid y Barcelona en el año 1974, encuentro que fue considerado como uno de los hitos del conceptualismo español.

Fig.30, Fig.31 Alberto Corazón, *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, 1970-1975.



El proyecto se compone de varios elementos materiales (fotografías, proyecciones, estampaciones heliográficas) en los que se materializa la propuesta. En él intenta hacerse una lectura y análisis del espacio urbano como hecho social a partir del registro de movimientos, recorridos y comportamientos a lo largo del día, bajo una metodología influenciada por la práctica semiótica y lingüística del arte conceptual, siendo esta desbordada de la tautología propia del movimiento hacia una especie de realismo conceptual o ampliado, para asumir una inserción del arte conceptual en la praxis social.

Alberto Corazón utiliza la reproductibilidad mecánica como estrategia política de difusión masiva del mensaje, con una clara intención socializadora. En el resultado se observa un



tratamiento de la imagen cercano a las formas de significación de los medios de masas, planteado desde la necesidad crítica. El objeto de estudio es la conocida Plaza Mayor de Madrid, y analiza sus aspectos arquitectónicos, urbanísticos, simbólicos y performativos. La plaza, como espacio público, es entendida dentro del contexto de la ciudad como un espacio de comunidad y acontecimiento: lugar de tránsito, de encuentro casual y concentración ciudadana, fuera este por motivos festivos, lúdicos o políticos.

Los rasgos formales e ideológicos de este proyecto lo convierten en uno de los más representativos del clima espiritual vivido en el contexto español de la primera mitad de la década de 1970.

En el mismo sentido estético del registro y de la práctica antropológica semejante al trabajo realizado por Alberto Corazón, podemos también



<sup>48</sup> GODFREY, Mark, BIESENBACH, Klaus, and GREENBERG, Kerry (eds.) Francis Alÿs. A story of deception, Londres: Tate Modern London, 2010. Pág. 32.

mencionar el trabajo realizado por Francis Alÿs en la plaza de Zócalo de Mexico DF. Un video documental de 12 horas de grabación ininterrumpidas en este local emblemático de la capital mexicana, lugar de acontecimientos políticos y manifestaciones cívicas de protesta. El video comienza al amanecer del día, con el izamiento de la bandera nacional en el prominente asta central del Zócalo. Durante estas 12 horas examina los movimientos de barrido de la sombra del asta de la bandera y los diferentes patrones de comportamiento y de circulación de personas en la plaza. El video concluye al atardecer, cuando la bandera es retirada de nuevo.

*The invention of a language goes together with the invention of a city. Each of my interventions is another fragment of the story that I am inventing, of the city that I am mapping. In my city everything is temporary*

Francis Alÿs (Godfrey 2010) <sup>48</sup>

Fig.32, Fig.33 Francis Alÿs, Still del video Zócalo, Mexico DF. 1999.

Fig.34 Cartel de la primera excursión DADA, 14 de abril de 1921.

El Zócalo (la plaza), podemos considerarlo como un espacio público por excelencia, donde cualquier cosa puede suceder y nada es lo que parece. En la plaza apenas encontramos una mástil gigantesco que sostiene una bandera nacional, el resto del espacio, es apenas un espacio abierto, vacío, sin árboles, sin fuentes, sin bancos: un espacio que se distribuye a lo largo de una gran meseta, donde todo acontece en tiempo real y todo lo que allí ocurre está determinadamente presente en el espacio. El uso del mástil de la bandera y la propia bandera como símbolo de identificación nacional, es el elemento estructurador del proyecto: un elemento absurdo que al mismo tiempo, y por su estratégica ubicación, hace que el devenir de los diferentes recorridos y estancias en el espacio se vea modificado por la proyección de su sombra.



Fig.32

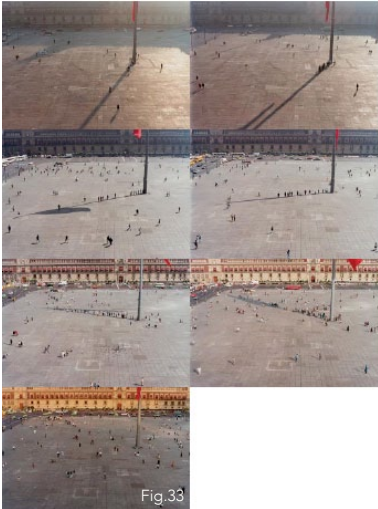


Fig.33

Estos dos modelos de ejercicios de comprensión espacial, están íntimamente ligados a la comprensión del espacio desde una óptica más aproximada al campo de la relación y de la afectividad, social y política. Y por lo tanto no se quedan en simples registros de contenidos y situaciones sino que buscan elementos trascendentes ligados a la conformidad del espacio social, y a la importancia de la observación intensiva, para comprender como son y de que manera se relaciona los diferentes flujos que configuran el espacio habitado.

En este sentido, la comprensión del espacio, y no apenas mediante su análisis estrictamente formal, sino también bajo la intuición de las relaciones de proximidad y la proyección del deseo, sea este comunitario o no, excluyendo su percepción apenas como lugar de acontecimientos y mero tránsito, son de gran importancia para entender el interés de la producción cultural por el territorio y su camino hacia la revelación de “ritmicidades” e intermitencias en el espacio de la ciudad.

### 3.2.2 Caminar como un acto espacial

Evidentemente, estas propuestas estéticas, son herederas de una aproximación estética y disidente, que viene de algunos de los primeros modelos de analizar, de manera directa, las diferentes fisionomías de la ciudad bajo la lógica del análisis y el acontecimiento: uno de ellos son los eventos dadaístas de inicios de 1920, en Paris.



Fig.34

<sup>49</sup> CARERI, Francisco.  
*Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

*Walkscapes*  
Walking as an aesthetic practice  
Francesco Careri



<sup>50</sup> Gilles A. Tiberghien es un filósofo francés, profesor titular de la Universidad París I, dentro de la disciplina de estética. Es miembro del comité de redacción de la revista *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, editada por el centro de arte Pompidou, y de *Les Carnets du Paysage*, editada por la École Nationale Supérieure du Paysage. Es asesor de la colección "Arts et esthétique" en Dominique Carré Editeur, así como es colaborador de las editoriales Hoëbeke y Desclée de Brouwer.

<sup>51</sup> Tony Smith decide introducirse sin permiso, junto a un grupo de alumnos en el interior de las obras de la autopista, y deciden recorrer en coche el asfalto que atraviesa los espacios marginales de la periferia americana como experiencia sensorial. Posteriormente, en una entrevista para el número de Diciembre de 1966 de *Artforum* relata la experiencia de este acontecimiento.

Fig. 35, Fig. 36 Registro fotográfico de *Walking in a line Peru* de Richard Long, 1972.

El 14 de abril de 1921 acontece en París la primera Sesión Dadaísta, organizada por André Breton, que se plantea como el inicio de una serie de incursiones urbanas en ciertos lugares, considerados banales, de la ciudad. Podemos afirmar que esta se trata de una operación estética consciente, basada en la acción, con el propósito de insertarse de manera contundente en la ciudad superando así su mera representación.

Esta operación simbólica de cargado valor estético direcciona la consciencia a la percepción del espacio en lugar de posicionar la mirada en el mundo como apenas un objeto. Estas primeras visitas del grupo Dada y las posteriores deambulaciones surrealistas supusieron un cambio de paradigma fundamental dentro de las prácticas artísticas de vanguardia, dado que la construcción estética era fundamentada en el acto decisivo del recorrido sustituyendo así la mera representación de la ciudad, filtrada a través de las diferentes herramientas artísticas.

Una gran parte de estas prácticas, así como sus diferentes visiones dentro de los varios ámbitos de la práctica estética están recogidos en el libro *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*<sup>49</sup>, de Francesco Careri.

En el prólogo del mismo encontramos un texto del filósofo y catedrático Gilles A. Tiberghien<sup>50</sup>, que nos introduce, de manera, bastante lucida a esta práctica de caminar como ejercicio estético, desde inicios del siglo XIX y hasta nuestros días.

Desde la acción de atravesar un espacio con el interés de moverse y llegar a un fin preconcebido, el acto de caminar es sin duda una de las necesidades fundamentales del movimiento, entendido como una exigencia primaria. El espacio atravesado por el movimiento se convierte en un espacio vivido desde la experiencia directa, sin embargo detenerse para pensarlo y cuestionarlo, no siempre formó parte del interés primitivo del acto de caminar. Al modificar el significado del espacio atravesado por el movimiento, el mismo tomo una nueva dimensión, un nuevo carácter simbólico. La trashumancia entendida desde la antigüedad como un acto de supervivencia y necesidad de mudar de contexto hacia un nuevo paisaje que aporte las cualidades necesarias para el desarrollo del ser humano, ya no tiene sentido en los días de hoy.

Una importante aproximación estética del movimiento como forma autónoma y como actitud que toma forma en el paisaje la encontramos en la experiencia de Tony Smith por autopista de New Jersey Turnpike<sup>51</sup>. Smith relató a la revista *Arforum*, como está interrupción en el espacio en obras de la autopista se había

revelado como un acto sensorial que inauguraba una búsqueda por la esencia del arte.

En esta acción que apenas consistió en recorrer el espacio en obras de la autopista, se sugiere una doble percepción de la calle como elemento importante de trabajo. Por un lado la apropiación del espacio público como lugar para el acontecimiento, y por otro lado, la misma experiencia como actitud que se convierte en forma y gana así una autonomía diferenciada, como acción y resultado.

Este ejercicio, sirvió de inspiración a posteriores artistas que en la senda del *Land Art*, desarrollaron diversas experiencias en el espacio natural, afirmando posiciones autónomas al objeto y anteponiendo la experiencia del recorrido, como forma estética. *Walking in a line Peru* de Richard Long, por ejemplo, es una de estas piezas que consideran el acto de caminar como experiencia puramente estética, creando puntos de inflexión entre el cuerpo, el tiempo, el movimiento y el espacio en busca de una experiencia total, de "estar" en el paisaje, sea este urbano o rural y entendida como lectura expandida de nuestro campo de percepción.

<sup>52</sup> Definición de Haiku (Del ingl. *haiku*, y este de or. jap.). 1. m. Composición poética de origen japonés que consta de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. La poética del haiku generalmente se basa en el asombro y el arrobamiento que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza. La esencia del Haiku es "cortar" (kiru) mediante la yuxtaposición de dos ideas o imágenes separadas por un *kireji* que es el término "cortante" o separador.



En unas simples piezas, tituladas *Map Piece* y *City Piece*, producidas por Yoko Ono durante los inicios de 1960 (concretamente en 1962) la artista sugiere la acción de pequeños gestos subversivos al camino "necesario" y habitual.

Entre un pequeño poema, que es al mismo tiempo una pequeña propuesta de acción y que se distribuye en formato pasquín, Yoko Ono, influenciada por el sentido conceptual del arte norteamericano de los 60, invita al poseedor de este papel a realizar y compartir una serie de acciones simples, que son ligeros "Haikus"<sup>52</sup>

subversivos sobre el uso del espacio físico y la construcción de un espacio ligado al intelecto y la sensorialidad.

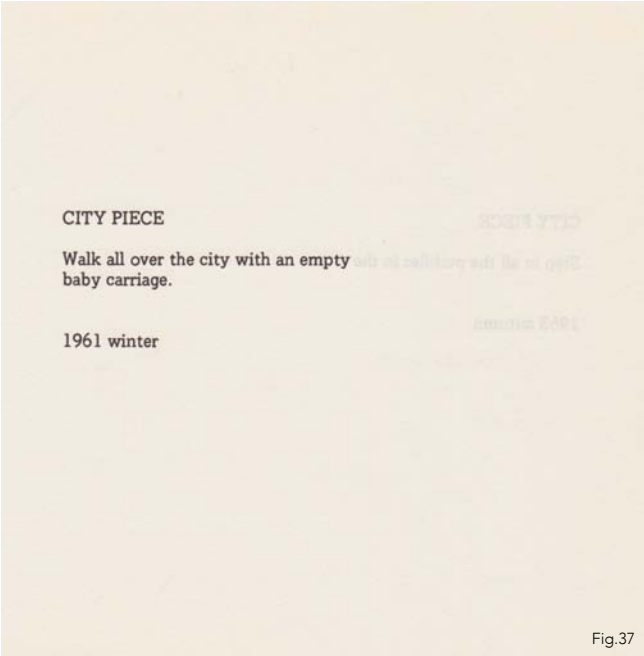


Fig.37

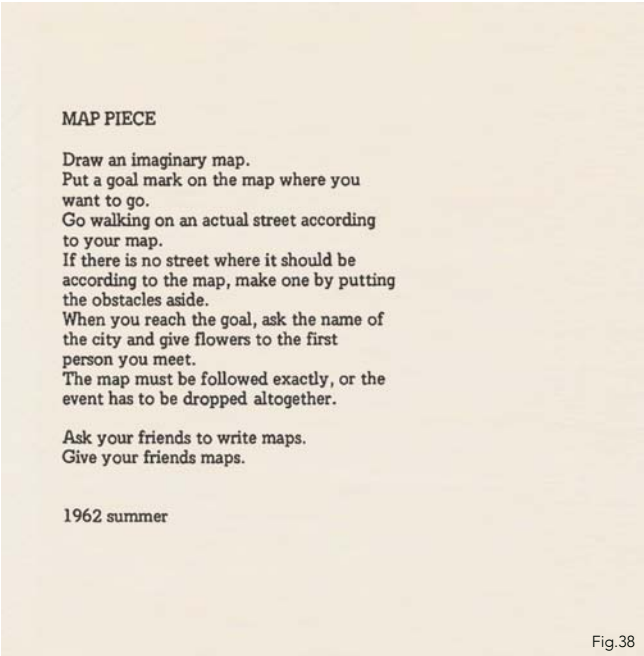


Fig.38

Evidentemente, y dentro de estos parámetros relativos a la práctica artística desde el espacio urbano y su pensamiento dentro de una lógica anti-jerárquica no podemos dejar de citar el trabajo de La Internacional Situacionista y la práctica de la psicogeografía fuertemente influenciada por lo que venimos analizando hasta ahora.

La diferentes prácticas desarrolladas por el grupo Situacionista, son todas de extrema importancia, y podríamos dedicarle una investigación exhaustiva, viendo la importancia de sus trabajos en el contexto de los años 1960/1970 y la cadena de relaciones e influencia que tuvieron en el mundo del arte con posterioridad. Sin embargo nos vamos a centrar en referenciar apenas aquellas que hacen alusión directa a la capacidad de imaginar y observar de manera crítica el espacio urbano. Así mismo en la genealogía del grupo y en su composición, encontramos un interesante modelo de colectivo que se compone de elementos políticos, filosóficos y artísticos que, sin duda, supuso un raro paradigma en la concepción de la practica artística de entonces. Sus ideas revolucionarias estuvieron detrás de los acontecimientos del mayo del 1968, en París. Para ellos la ciudad, entendida como entorno urbano, era el escenario para “un nuevo teatro de operaciones culturales” para la consecución del cambio social y la conquista de la libertad.

La Internacional Situacionista surge a finales de 1950, como una organización de artistas e intelectuales que centran su actividad, en cierto modo considerada como contestataria, en la crítica a la sociedad de clases, entendida como un sistema de opresión alimentada por el devenir del sistema ideológico capitalista.



Fig.39

Fig. 39 La internacional Situacionista, Agosto 1957, Imperia (Cosio d'Arroschia). En la foto: Pinot-Gallizio, Simondo, Verrone, Bernstein, Debord, Jorn y Olmo.

Fig.37 Yoko Ono, City piece, 1961.  
Fig.38 Yoko Ono, Map piece, 1962.



En su interés por comprender el espacio desde una lógica que no estuviera asociada a la jerarquía urbana y a la monotonía del ciudadano que apenas se mueve por los canales de producción que conectan la casa y el trabajo, proponen un simple ejercicio, al cual denominan de *Deriva* y que supone una reflexión directa sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana, planteando la necesidad de perdernos en las emociones y observando las situaciones urbanas en una nueva forma de vida radical.

El ejercicio de la deriva, fue desarrollado dentro de una propuesta todavía más amplia y la cual supone un nuevo modo de entender la práctica artística ligada al contexto espacial como un conjunto de ideas y actitudes que dio lugar a una nueva "ciencia", la Psicogeografía.

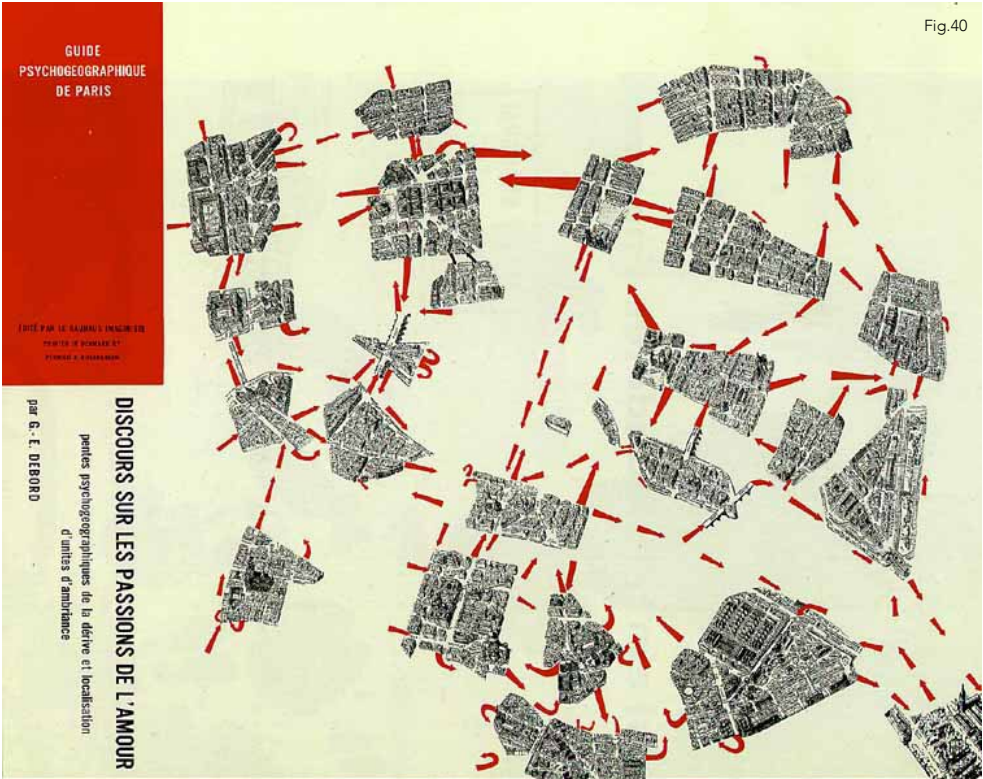


Fig.40

El objetivo de esta nueva práctica es la experiencia directa con el contexto urbano a través de la deriva, o como hicimos mención en el capítulo anterior, a través del paseo originario rescatado por Baudelaire y Benjamin en el *flâneur*. Esta pseudo-ciencia a camino entre la geografía, la antropología y la psicología, proclama la interacción inmediata de las prácticas artísticas en la vida cotidiana.

*La meta de los situacionistas es la participación inmediata en la vida cotidiana y apasionante a través de momentos que sean a la vez inmediatos y conscientemente controlados. El valor de tales momentos sólo puede residir en su efecto sobre lo real. Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana que puede ser infinitamente desarrollado con la extensión del ocio y la desaparición de la división del trabajo (y en primer lugar y ante todo, de la división de trabajo artístico). El arte puede dejar de ser una interpretación de las sensaciones y convertirse en una creación inmediata de sensaciones más evolucionadas. El problema es cómo producirnos a nosotros mismos, y no objetos que nos esclavicen.*<sup>53</sup>

En un espacio (la ciudad) donde se expresa constantemente la organización dominante de la vida cotidiana, la construcción de estas situaciones consiste en la creación de un espacio/tiempo integrado y abstracto, dentro de la pesadilla de las metrópolis contemporáneas donde el tiempo y el espacio ha sido diseñado para aislar, agotar y abstraernos, en busca de una subversión de los códigos de representación, con la ayuda del deseo y la utopía.

Podemos relatar inúmeros ejemplos de experiencias basadas en el concepto de la deriva y relacionadas con la creación de situaciones en el contexto urbano. Desde esta actitud colectiva, algunas organizaciones como *The World Soundscape Project*<sup>54</sup>, impulsada en los años 1970 en el seno de la Universidad Simon Fraser de Canadá por Murray Schafer, quien fue el primero en utilizar el concepto paisaje sonoro (soundscape), encontramos experiencias que particularmente han trabajado en la interacción del sonido y el paisaje, siempre desde una perspectiva del artista como antropólogo, planteando el ejercicio de la deriva como experiencia sensorial y más concretamente como experiencia sonora.

<sup>53</sup> Internationale situationiste #1, Junio 1958, Pág. 20-21.

<sup>54</sup> WESTERKAMP, Hildegard. "Soundwalking" en *Sound Heritage*, Volumen III, 1974. Hildegard Westerkamp en su texto *Soundwalking*, plantea las posibilidades del paseo sonoro como ejercicio de inmersión.

Fig.40 Guía psicogeográfica de París. Discours sur les passions de l'amour. Pendentes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente. Guy Debord, 1957.

Fig. 41 The World Soundscape Project (WSP Group), 1973; En la foto: R. M. Schafer, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield.



Fig.41



El trabajo del colectivo inglés Ciscunstace formado por Duncan Speakman, Sarah Anderson y Emilie Grenier puede relacionarse con este tipo de actividad psicogeográfica, dado a que nos invitan a participar de un paseo comunitario y sonoro a lo largo de la ciudad. El elemento fundamental de esta experiencia es por un lado "el paseo" y por otro lado la activación de diferentes sonidos a lo largo de este paseo, mediante un dispositivo GPS que localiza nuestro emplazamiento y hace coincidir nuestra localización con un determinado sonido, formándose en conjunto una composición aleatoria en la cual cada miembro del grupo juega un papel activo.

Estos "walks" centran su reflexión en pequeños aspectos sonoros del día a día y a su vez proponen pensar el propio paisaje sonoro vivido, introduciendo composiciones creadas a través de grabaciones tomadas en los lugares por dónde discurren sus paseos. De esta manera y creando distintas capas en las que se sobreponen la música, el paisaje, el sonido y los elementos externos que se introducen de manera tangencial en el recorrido, generan un espacio de complicidad entre el espectador, el autor y el contexto, todo ello enmarcado dentro de la experiencia colectiva.



En el estado español, son interesantes las experiencias desarrolladas por colectivos como los gallegos Escotar, el colectivo Audiolab en el país vasco y las experiencias de Clara Díaz y Diego Boj dentro de la plataforma Lalalab.org, donde proponen nuevos dispositivos (tanto conceptuales como tecnológicos) que reformulan la percepción y la experiencia del entorno urbano, trasladando sus propuestas directamente a la calle para provocar el encuentro entre los lugares físicos, los espacios digitales y la gente<sup>55</sup>.

Dentro de este campo de propuestas basadas en recorridos urbanos parecemos interesante destacar la propuesta del coreógrafo Holandés Dries Verhoeven, titulada *No man's land*, y que tuvimos oportunidad conocer dentro de la programación del Festival Valencia Escena Oberta en el año 2009.

La propuesta de Dries Verhoeven, intenta ir un pasó mas allá, en cuanto al simple echo de deambular por la ciudad en busca de

<sup>55</sup> Recomendamos, para mayor conocimiento de estas prácticas a la lectura de la tesis doctoral de Eduardo Comelles titulada "En la ciudad Aural" desarrollada en este mismo Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia y donde se recogen experiencias basadas en la simbiosis del sonido y el paisaje. [http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13968/ec\\_ciudadaural\\_text.pdf](http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13968/ec_ciudadaural_text.pdf) (Fecha de consulta: 12/03/2015)

Fig. 42 a 45 Circumstance, A Folded Path / Of Sleeping Birds, 2012 / 2013.



Fig. 46, Fig. 47 Dries Verhoeven, No man's land, 2009.

una experiencia sensorial. Su propuesta es asociar verdaderas historias de vida al recorrido, el cual hacemos junto a una persona que nos guía por su espacio vital y emocional. En esta pieza, la vida puede ser contada desde un punto de vista anónimo. Un relato desconocido, ajeno a nuestros habituales canales y flujos cotidianos, que en forma de paseo peripatético cargado de visión política nos enfrenta con personas desconocidas que nos invitan a transitar por lugares comunes. Pero que al mismo tiempo, cuestionan esa idea de lo común en el espacio público, debido a sus circunstancias personales, ya que la mayor parte de ellos son refugiados políticos o inmigrantes que por cuestiones económicas debieron abandonar su espacio cotidiano, para hacerse al nuestro. La pregunta a la cual nos enfrentamos es bastante obvia: ¿lugares



Fig.47



Fig.46



comunes?; ¿multiculturalidad? ¿qué se desprende de este paseo por la ciudad, donde el habitante se convierte en turista dentro de su propio espacio y el guía es un agente externo que nos vincula al espacio a través de señales emocionales e historias de vida ajenas al mismo?

Personalmente, nunca iremos a conocer a la persona que nos acompañó durante este paseo, queda apenas en la memoria del espectador, el recuerdo de haber sido guiado, durante un tiempo determinado, por el espacio urbano de la ciudad en la que habitamos, bajo la mirada del “otro”.

### 3.3 Espacio – Lugar

La “crisis de la Utopía”, como hablábamos anteriormente entendida en términos modernos, es fundamental para plantear y exponer el nuevo concepto de espacio/lugar que pretendemos trabajar en el siguiente capítulo.

En cierta medida, el pensamiento utópico planteado por los modernos, ha sucumbido ante la llegada del nuevo orden de organización a nivel mundial: el Capitalismo Avanzado o Tardío, para el cual invitaos a la lectura de algunos escritos de Fredric Jameson<sup>56</sup>.

Entiéndase que los impulsos de ruptura del pensamiento posmoderno en lo que se refiere a intentar cambiar el rumbo de los acontecimientos, no han funcionado en exactitud y que la esperanza en un mundo nuevo, quizá mejor, evidentemente se ha desvanecido. El individuo parece estar desorientado ante los procesos de globalización feroz del planeta y la caída de los modelos planteados por el socialismo utópico, tampoco parecen haber sido concretados.

En este sentido, la utopía entendida como la necesidad de imaginar un mundo mejor, por lo menos más justo y como modelo democrático de convivencia, ya no es el referente fundamental del pensamiento postmoderno, algo que sin duda merece la pena cuestionar en su integridad. Al igual que hablábamos de la crisis de los grandes discursos históricos, en textos anteriores, la crisis de la utopía, se nos plantea como elemento importante para entender que en el mundo actual, no podemos parar o dejar de hacer girar el rumbo de toda una historia, de todo un contexto global.

El concepto de utopía se ha desgarrado a lo largo de la historia, ya desde la república de Platón y pasando por las utopías de renacimiento, el socialismo utópico y hasta las llamadas corrientes de pensamiento anti-utópicas o distopías.

El termino Utopía fue creado por el pensador inglés Thomas More en el siglo XVI y en su semántica, encontramos la significación de un lugar perfecto, pero de un lugar que no existe, un lugar que no es ningún lugar físico. Como afirma el antropólogo argentino Horacio Tarcus, conviene hacer una distinción considerable entre estos dos aspectos o modelos semánticos de la utopía. Él los distingue como U-topia y Eu-topía. Esta ultima, la Eu-topia es entendida como el lugar perfecto, constituido en un modelo inmutable, absoluto y acabado. Una proyección idealizada de

<sup>56</sup> JAMESON Fredric.  
*El posmodernismo o la lógica cultural  
del capitalismo avanzado*. Barcelona:  
Ediciones Paidós, 1995.



las carencias del presente. Por otro lado describe las U-topías como “lugar inexistente que deja de lado la búsqueda del modelo ideal que subsane la carencia, para hacer de este vacío motor de transformación”<sup>57</sup>, es decir un modelo de utopía que no aspira a la idea de una armonía global, sino que es movimiento de contradicción y no espera la consecución de un final concreto: “no es lugar de la saciedad, sino dimensión del deseo”<sup>58</sup>.

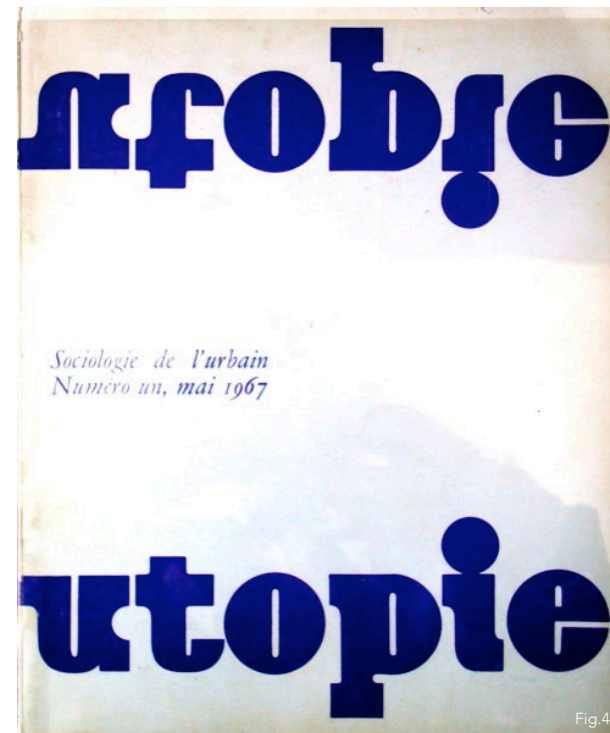
El arte moderno encontró en la utopía un desafío a la propia historia para construir poéticas a partir del diálogo, a menudo crítico, entre la evolución de la tecnología, la industria, el entorno y el espacio público y privado. En los periodos llamados de vanguardia comenzamos a analizar algunas actitudes de autonomía y/o disidencia cultural, particularmente entre los grupos surrealista, el dadaísta y el futurista, como veíamos anteriormente. Estas actitudes y postulados en los que fueron enmarcadas las artes de vanguardia se expandieron en diversas posibilidades conquistando y construyendo nuevas interpretaciones espaciales, creando situaciones y nuevos posibles, alterando la percepción del tiempo y del espacio, e inclusive el propio espacio específico del medio artístico.

Sabemos que el impacto de los procesos socioeconómicos iniciados en el siglo XIX, no sólo transformaron el perfil y la ecología urbana sino también la experiencia de la población sobre la misma. Y sobre esta percepción, las manifestaciones culturales occidentales, tomaron nota de sus derivaciones y construcciones, intentando organizar otros modelos de praxis vital, asumiendo estas contradicciones que desde la sociedad se originan.

La utopía, como comentábamos anteriormente, es en su acepción clásica, un concepto positivo, humanístico y antropocéntrico, que propone pensar en el futuro bajo la idea del progreso y avanza en la construcción de “otro mundo”, o por así decirlo, avanza en una versión perfeccionada de la realidad que le da origen, fundamentada en la capacidad imaginativa y en el raciocinio, que al mismo tiempo la someten a imperativos de credibilidad y verosimilitud. Por ello, es interesante pensar en ella como arquetipo o como una herramienta de pensamiento fuera de cualquier entelequia o sentido de finalidad, tomando la fuerza de su romanticismo y su carácter antagónico.

Desde una construcción contemporánea del pensamiento, recobrar la Utopía como fuerza motriz, en un mundo ideológicamente desgastado y carente de referentes revolucionarios, implica generar un pensamiento disidente que estimula la percepción y el análisis de la realidad.

Uno de los grandes pensadores de esta serie de conceptos relacionados con la interpretación del deseo y la utopía como formas creadoras de disidencia cultural, fue Jean Baudrillard, fundador de la revista *Utopie*, editada y publicada por primera vez en mayo de 1961, y cuyo primer número llevó el título de *Sociologie de l'urbain*.



El magazine *Utopie*, es posiblemente uno de los primeros referentes de la interpretación del concepto desde las ciencias sociales en relación a las prácticas culturales surgidas en el contexto europeo y alineadas con el pensamiento posmoderno.

Desde 1967 y hasta 1977, no fue apenas una publicación repartida en dieciséis números, sino que fue un grupo de pensamiento, constituido por intelectuales de izquierdas en el París de los años próximos a los acontecimientos de 1968.

En cierto modo, enfocaron su actividad en la reflexión de las formas urbanas y en la política de configuración del espacio. Sin querer dejar de ser un diario de arquitectura, su objetivo como colectivo era el de moverse más allá de los límites de la disciplina intentando

<sup>57</sup> TARCUS, Horacio (Ed.),  
*Disparen sobre Foucault*, Buenos Aires: El  
Cielo por Asalto, 1992.

<sup>58</sup> Idem.

Fig.48 Primer número del magazine  
*Utopie*, París 1967.

llegar a una esfera más filosófica y, tal vez, menos ilustrativa ya que su composición era la de un grupo heterogéneo de personas como Hubert Tonka, Jean Aubert, Isabelle Auricoste, René Lourau, y Jean Baudrillard, entre otros.

Constituidos como un grupo paralelo a la Internacional Situacionista, argumentando que estos enfocaban su ámbito de operaciones en la acción directa, basaron sus intervenciones en la edición, muchas veces anónima, de textos y reflexiones rápidas sobre la relación entre política, espacio, pensamiento y acción.



Fig.49

Esta constituyó un importante núcleo de pensamiento donde poder reflexionar sobre algunas experiencias artísticas que hasta el momento no encontraban arraigo en ninguna corriente de pensamiento asociada ni a la arquitectura ni a las artes, como fue el caso del grupo Archigram y del arquitecto Constant Nieuwenhuys, por destacar apenas dos ejemplos.

A partir de 1956 el arquitecto Constant Nieuwenhuys empezó a trabajar en un proyecto de gran complejidad titulado *New Babylon*.

Un proyecto de raíz arquitectónica para una sociedad futura. Tras la Segunda Guerra Mundial, cuando muchas de las ciudades de toda Europa habían sido devastadas por los bombardeos y surgían varios proyectos de reconstrucción de las mismas, Constant comenzó a pensar en una serie de prototipos para la ciudad utópica: una ciudad Situacionista. Constant pensó que el funcionalismo racional y monótono utilizado entonces por el racionalismo constructivo limitaría a los ciudadanos de una experiencia más intensa basada en la libertad y en la creatividad. Empezó entonces a diseñar estructuras arquitectónicas basada en ciertas ideas prospectivas que se materializaba en una serie de maquetas experimentales y extremadamente detalladas, en dibujos, grabados, acuarelas, litografías, mapas topológicos, collages, dibujos arquitectónicos y fotomontajes, así como en manifiestos, ensayos, conferencias e incluso algunos piezas audiovisuales.

Todavía bajo ciertas ideas de la obra de arte como obra total, y sobre lo que significaba exactamente este trabajo en su conjunto, el propio Constant describió: “¿Es una utopía social? ¿Un diseño arquitectónico urbano? ¿Una visión artística? ¿Una revolución cultural? ¿Una conquista tecnológica? ¿Una solución a los problemas prácticos de la era industrial?... Cada una de estas cuestiones toca un aspecto de *New Babylon*”<sup>59</sup>.



Fig.50

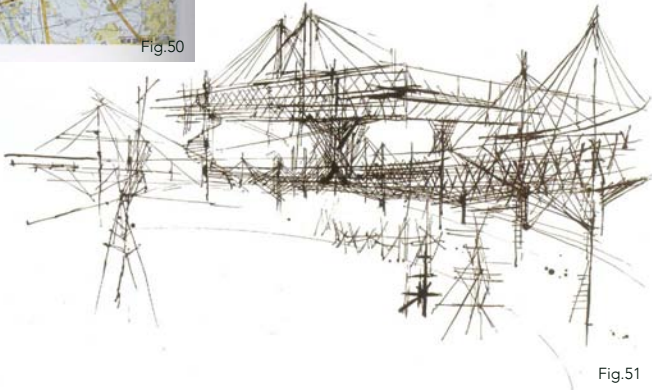


Fig.51

<sup>59</sup> <http://www.macba.cat/es/a06891> (Fecha de consulta: 10/10/2013)

Fig. 49 Varios números del magazine *Utopie*, Paris 1967-1977

Fig. 50, Fig. 51 Documentos gráficos *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys, 1963.



*New Babylon* creía en una sociedad donde la arquitectura tradicional, así como las instituciones sociales construidas, se habrían desintegrado. En este nuevo modelo cualquier tipo de agresividad social sería eliminada y el espacio urbano a construir estaría pensado para una sociedad creativa, sin los condicionamientos subalternos derivados del trabajo cotidiano atrofiante y bajo una nueva forma de afrontar la vida basada en el cultivo del tiempo libre. Una ciudad, a su vez, de carácter nómada que consistía en una amplia red de espacios interiores a diversos niveles con espacios interconectados (llamados sectores) sostenidos en el aire por altas columnas de diseño variable y donde cada aspecto del entorno podía ser controlado y reconfigurado de forma espontánea. Una ciudad lúdica basada en la idea de la antigua babilonia donde los ciudadanos serían libres para crear y recrear sus propios espacios.

Sin embargo, esta expansión de las emociones utópicas sin riendas y de la formulación del deseo no controlado, comenzó a ser un problema importante a finales de 1970 y Constant llegó a la conclusión de que *New Babylon* se había convertido en una consecuencia distópica de su originaria fundación. Tanto así que dos décadas después de trabajar sobre el mismo proyecto y antes de abandonarlo por completo, ilustra un Apocalipsis en negro y rojo, representando la locura, esclavitud, deshumanización, como consecuencia del triunfo del "Id" Freudiano: la parte primitiva, desorganizada e innata de la personalidad que representa nuestros impulsos, necesidades y deseos más elementales, capaz de ser el motor de nuestra inquietudes y al mismo tiempo una herramienta de autodestrucción.

Algunos de los esbozos y planos de construcción que Constant desarrolló para la comprensión del proyecto *New Babylon* y su posterior *Apocalipsis*, parecen estar estéticamente conectados a los meticulosos dibujos de las *Carceri d'Invenzione* que Giovanni Battista Piranesi creó a mediados del siglo XVIII. Una serie de dibujos, considerados como obras prerrománticas que no han dejado de ofrecer inmensas interpretaciones y posibilidades hasta la actualidad.

En ellas podemos encontrar ideas de una arqueología trágica que no son apenas una crítica formal al poder estético de la arquitectura sino que son al mismo tiempo un reflejo del paisaje interior del hombre moderno, donde la técnica de la sombra y el claroscuro, juega un papel eminentemente emotivo, y no descriptivo, llenando de sensaciones los espacios, al negarnos la visión de partes de él, evitando, en la perspectiva, los típicos puntos de fuga



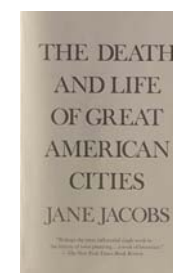
centrales para cubrirlos con nuevas construcciones, generando efectos de laberinto que, de nuevo, ponen en funcionamiento nuestra imaginación frente a la razón y ponen en relación la nueva metrópolis con la escala humana: "ese hombre moderno como sombra errante y sin rumbo, que se consume en el laberinto de su propia impotencia"<sup>60</sup>.

Mencionada al inicio de este capítulo, la casi desconocida urbanista Jane Jacobs, no ofreció una visión menos tautológica, más directa y menos formal del espacio urbano, en el libro *The Death and Life of Great American Cities*, publicado en 1961<sup>61</sup>. Un libro apenas conocido a finales de los años 80 en el contexto europeo, y que supone un escrito de referencia desde una visión "apenas lúcida" de una mujer americana en la década de los 60 en los EUA. Su pensamiento se elabora través del elogio de una ciudad vivida, compleja y apasionantemente llena de relaciones sociales, donde poder experimentar relaciones más fértiles de convivencia humana. Jacobs entendió la importancia de conservar la propia naturaleza de las calles, sus defectos e incertidumbre, donde poder experimentar la experiencia de intersticio social, bajo un paisaje de diversidad arquitectónica.

<sup>60</sup> ARGULLOL, Rafael.  
*La Atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Madrid: Ediciones del Acantilado, 1986, Pág. 77.

Fig. 52 *Carceri d'Invenzione* de Giovanni Battista Piranesi, Gravado S. XVIII.

<sup>61</sup> JACOBS, Jane.  
*The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House, 1961.



Totalmente en contra del urbanismo racionalista, de arquitectos como Le Corbusier, fue capaz de predecir el fracaso de ciertas formas de ocupación del espacio urbano, como en el caso de la zonificación y el fracaso de los barrios sociales y de las grandes superficies verdes de las ciudades como modelo de espacio dedicado al ocio concentrado, en referencia a conceptos posteriormente muy considerados por el urbanismo como la *concentración y masificación*.

Su particular visión del espacio público en este escrito, no podemos considerarlo como un libro teórico, sino una forma de mirar la ciudad y de entender cómo es el modo en que acontecen determinadas situaciones en el ámbito urbano.

Algunos de sus capítulos pueden resultarnos incluso simplistas si los comparamos con algunos textos teóricos de Lefébvre y de la literatura posmoderna y posestructuralista sobre la ciudad. Su visión es directa, sin grandes conceptos ni largas discusiones alrededor del uso y planeamiento de las ciudades. Y por ello nos resulta interesante, puesto que su mirada se centra en pequeñas descripciones, anécdotas y situaciones que ocurren en lugares concretos y finalmente nos ofrecen la posibilidad de entender su pensamiento desde la esencia de la ciudad vivida en primera persona.

El libro de Jacobs supone un examen descomprometido y honesto con la fisonomía, la política y el compromiso social. Desde el análisis de la propia naturaleza de la ciudad y sus formas de contacto con el ciudadano, pasando por el estudio de la diversidad de formas sociales y arquitectónicas de la misma, hasta el análisis y modelos de gestión económica y política de los grandes modelos urbanísticos que componen las ciudades americanas.

De modo especialmente interesante nos resulta el capítulo tercero del libro, donde se escogen dos conceptos clave para tratar de explicar el modelo de ciudad viva que Jacobs nos propone. Por un lado las llamadas “fuerzas de decadencia” que son aprovechadas en el texto para localizar problemas comunes al uso y construcción del espacio urbano desde el surgimiento del urbanismo como lo conocemos actualmente. La importancia de los espacios espontáneos y la combinación funcional de los centros y las periferias. Y por otro lado las “fuerzas de regeneración”, que son todas aquellos flujos de pensamiento y acción que tratan, de modo consensual, la capacidad de las ciudades de crecer en función de las necesidades del ciudadano.

El problema de la experiencia de la técnica en las sociedades industrializadas, y su tendencia a presionar el sentido y la percepción del tiempo, y así como las nociones de espacio y lugar, son el mismo punto de partida para estructurar y comprender la producción del grupo inglés Archigram entre los años 1961 y 1974.

Como dijimos anteriormente, tras el traumatismo de la segunda guerra mundial, muchos países del primer mundo entraban en un periodo de gran expansión económica y tecnológica, impulsada por el desarrollo de revolucionarios medios de transporte y de comunicación. Las políticas de conquista espacial, el crecimiento de las redes de telecomunicaciones vía satélite, el surgimiento de la robótica, de los ordenadores y la proliferación de todo tipo de electrodomésticos, principalmente, la televisión, indicaban un nuevo panorama de desarrollo. En consecuencia a esa revolución tecnológica, aparece en las sociedades avanzadas una nueva cultura de masas, una cultura mediática fundamentada en la relación con los nuevos sistemas de comunicación e información y con las nuevas tecnologías electrónicas.

Surgida, al igual que la revista *Utopie*, como una publicación que funcionara a modelo de telegrama (de ahí su nombre *Architecture & Telegram*), sin grandes redacciones de textos ni grandes colocaciones filosóficas, el grupo introdujo un modelo de publicación casi panfletaria basada en la agilidad y la rapidez de su distribución, donde se mezclaban referencias a la estética televisiva de los 60, la radio el comic, etc... en una contraposición de elementos artísticos y fotográficos, con el lenguaje del proyecto arquitectónico, dando como resultado una especie de estética del bricolaje basado en la yuxtaposición.

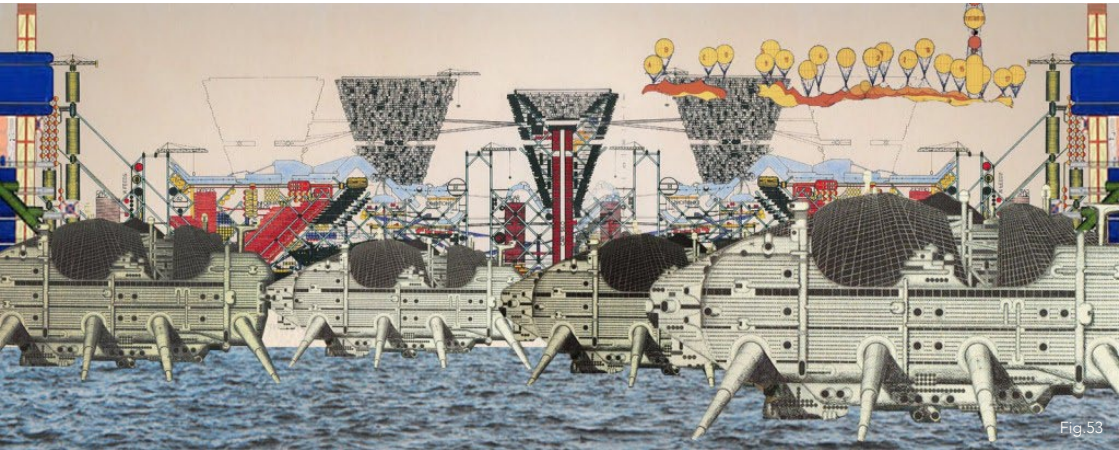
Con esta publicación levantaron una crítica irónica y radical a las convenciones y a los procedimientos establecidos. Los cuestionamientos formulados en sus artículos son una reacción contra la lógica de la obviedad y la monotonía en el proceso de representación de la ciudad contemporánea, inspirado en las transformaciones de los nuevos sistemas de transporte, los nuevos modelos de comunicación y la democratización de las tecnologías electrónicas.

Las mudanzas económicas, sociales y culturales inspiraron al grupo Archigram, a crear un universo utópico de creación de modelos de vida basados en la movilidad, la inestabilidad, lo efímero, lo instantáneo y la apropiación como reciclado.



Y tan interesante como se nos puede plantear su pensamiento, en cierto modo estratégico, lo es la manera en que difunden sus proyectos mediante la creación de Happenings, instalaciones multimedia y eventos de carácter político, que hacían de ello un modelo híbrido de comportamiento relacionado con la creación de un lenguaje contemporáneo.

En palabras de David Greene, uno de los impulsores del colectivo, "Este es un nuevo terreno en que la información es casi una sustancia, un nuevo material con el poder de replantear los arreglos sociales, en el que la ciudad se convierte en casa de campo de construcción continua en un sentido muy literal, en el que cosas y personas vibran y oscilan alrededor del globo, en consumo estático de energía, en el que la búsqueda modernista por lo auténtico es un anacronismo, en el que la inquietud es la condición cultural vigente. Este es el territorio habitado por Archigram."



En proyectos como *Plug-in-City* de 1964, encontramos algunos de los principios básicos de sus teorías, las cuales han desarrollado un sentimiento de controversia que se mantiene hasta hoy. La elaboración de proyectos volcados en el desenvolvimiento con las comunidades y en la interconexión de módulos móviles e intercambiables entre sí, crean la posibilidad de reutilizar los materiales y de reformular constantemente el modelo habitacional, ya que un edificio, una calle o incluso una ciudad entera, llegan muchas veces a caer en desuso, desde el punto de vista de su utilización, necesitando ser eventualmente reprogramada y revisada. De ahí la importancia de la funcionalidad con respecto al componente estético o como el

mismo Dominique Rouillard<sup>62</sup> ejemplificaba, la importancia del Software sobre la apariencia de Hardware.

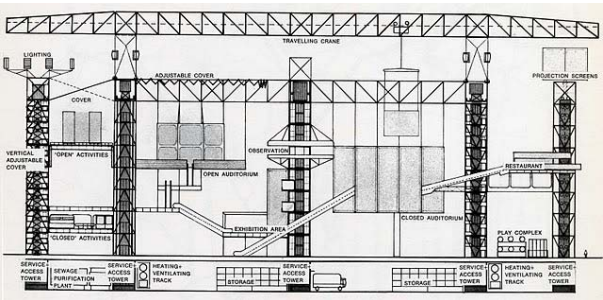
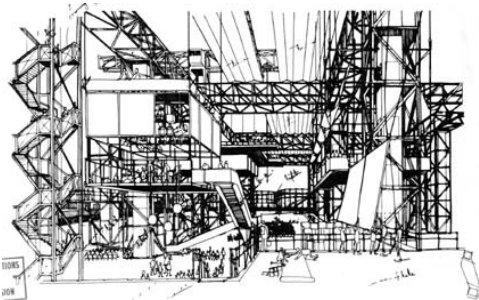
La mayoría de estos proyectos, están basados en la concepción de cápsulas habitacionales de carácter nómada siguiendo la lógica funcional del "Do it yourself!", planteando la posibilidad de formular unidades de funcionamiento autónomo, basadas en la propia necesidad del habitante, en un continuo desenvolvimiento tecnológico a favor del bien estar.

Esta formulación entre lo real y lo utópico, es importante a la hora de comprender proyectos desarrollados por el grupo a finales de los 60, en el que planteaban la construcción de ciudades enteras de carácter transitorio e instantáneo, donde las ciudades perdían su carácter de permanencia a favor de un modelo cambiante de adecuación a cualquier territorio o circunstancia.

Otro interesante ejemplo de similares características es el proyecto que el arquitecto Cedric Price desarrollo durante casi 10 años en colaboración con la coreógrafa Joan Littlewood, titulado *Fun Palace*.

Cedric fue un arquitecto inglés nacido en 1934 y cuyas propuestas caminaron muy cercanas a las propuestas utópicas de Archigram y Constant. En sus proyectos siempre resaltó la importancia de la flexibilidad como elemento inherente al diseño arquitectónico. Logró igualmente posicionarse como un teórico importante de la segunda mitad del siglo XX, con ensayos dentro del ámbito universitario y sobre todo por su interesante publicación *Works II*, publicado en 1984 que se convirtió en una especie de manual, para una generación fascinada por una arquitectura sin condicionamientos formales ni comerciales, con proyectos que habitualmente ni siquiera llegaron a ser concretizados.

Su proyectos presentaban una resiliencia extrema, bajo la posibilidad de que sus usos cambiasen la forma del contenedor hacia formas impredecibles.



<sup>62</sup> ROUILLARD, Dominique. "Anête interdite" en Archigram. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, Págs. 21-29

Fig. 53 Plug-in-City de 1964, Archigram.

Fig. 54. Fig.55 Fun Palace, 1961-1972, Archigram.



Su proyecto más conocido fue, como comentábamos anteriormente *Fun Palace* (Palacio de la Diversión), diseñado en colaboración con Joan Littlewood entre 1961 y 1972 y desde el que proponían una escena sin precedentes para la interacción de la arquitectura con el entorno urbano. Este proyecto dio como resultado un edificio que, en cada una de sus partes, respondía adecuadamente a las necesidades de sus visitantes.

De esencia formal “re-programable”, el proyecto *Fun Palace* con claras intenciones de realización quiso al mostrar un ineludible interés en las nuevas tecnologías, como lo hicieron otros grupos coetáneos de arquitectos del momento, pero con fuertes ideas constructivas asociadas. Obviamente fue un proyecto incomprendido por los estamentos públicos y en 1974, tras varios intentos de implantación su propuesta fue rechazada por última vez y Cedric desistió de sus pretensiones de construcción.

*Fun Palace* es interesante, como caso de estudio, al plantear un centro cultural modular y adaptable a los usos de sus acontecimientos, desvinculando la idea de museo de la tradicional concepción de contenedor de objetos (herencia de los pioneros gabinetes de curiosidades), hacia un modelo experimental de laboratorio para las artes, donde el proceso dictamina el espacio y su forma, adaptando los contenidos al continente, y siempre de manera temporal.

Estos ejemplos de espacios instantáneos basados en la combinación de una hiper-tecnología asociada al nomadismo, son el referente de varios ejemplos posteriores que unidos a las preocupaciones sociales y políticas del contexto globalizador, se suceden como posibles formas de captar la realidad y proponer una crítica directa a las necesidades de habitar el territorio. Es importante destacar, como el pensamiento de estos grupos alrededor de la organización del espacio y de la vida en la ciudad, anunció una de las mayores problemáticas de nuestro tiempo. La capacidades variables de lo urbano.

El mundo contemporáneo es cada vez más urbano. Más de la mitad de la población mundial se encuentra concentrada en las metrópolis. Y como consecuencia de esto se ha creado una dinámica de urbanización masiva que aumenta a una velocidad increíble.

Lo que es ciertamente ineludible es que las sociedades contemporáneas están cada vez mas marcadas por un carácter urbanita de dependencia, en el que la ciudad se ha convertido en el escenario de la evolución de la historia.

Podemos afirmar, por lo tanto, que es en el territorio urbano donde se experimenta la experiencia de la contemporaneidad y en consecuencia, donde debemos de enmarcar la aparición de los nuevos procedimientos artísticos relacionados con la emergencia de una nueva subjetividad, nuevas formas de trabajo, de resistencia....

De hecho, es en el paisaje urbano donde se desarrolla la experiencia de lo real y de ahí, ese interés por mapear y experimentar la realidad de una manera directa.

La concepción de una ciudad lineal y estructurada propuesta por los ideales utópicos estructuralistas, rompe su sentido del ritmo ante la aparición de nuevas formas de enfocar los espacios urbanos donde la cotidianidad toma forma.

En este sentido, vamos a intentar relacionar todos los conceptos desarrollados en el capítulo anterior y referente a la nueva concepción del espacio en el postestructuralismo, para referenciarlos en el mundo de lo real, representado en las ciudades contemporáneas.

Vamos a ver como la ciudad, estructura socio-cultural, ha sido utilizada como materialización de las inquietudes del poder, en cada momento, y de cómo gracias precisamente a esto, surgen en los límites de lo urbano, nuevos comportamientos alternativos o nuevas formas de relacionarse con el hostil contexto urbano, que proponen un modelo de ciudad entendida como un espacio multifuncional y de diversidad.

En este sentido, intentaremos desarrollar de forma concisa, algunas ideas que describen nuevas formas de habitar y coexistir en una ciudad jerarquizada, que busca líneas de fuga para configurarse, tal vez de una manera más espontánea ante la rigidez de las estructuras propuestas por el sistema de vida globalizado heredero del pensamiento capitalista.

Es en el surgimiento de estos nuevos modelos de entender la ciudad que intentaremos localizar una serie de procesos artísticos que nacen con la pretensión de ser eso mismo: canalizadores del pensamiento utópico contemporáneo, para entender el espacio urbano actual. Modelos que repiensen los espacios que intervienen y en algunos casos habitan, para referenciar la construcción de un modelo de relación con la ciudad más flexible.

Este modelo de espacio urbano, viene heredado de los modelos planteados en el siglo XIX por el pensamiento moderno y ha evolucionado hasta nuestros días hacia un modelo uniforme,

<sup>63</sup> AUGÉ, Marc.  
*Los No Lugares, espacios del anonimato.*  
*Una antropología de la sobremodernidad.*  
Madrid: Ed. Gedisa, 1993.

de planificación del territorio, influenciado por el capitalismo avanzado y cuya entelequia esta basada únicamente en el rendimiento y el beneficio.

Por tanto, hemos de aceptar, que las ciudades contemporáneas han querido ser el resultado de la expresión del neoliberalismo económico hegemónico y que por lo tanto basan su proyecto de desarrollo urbanístico, en un sistema de especulación orientado a la productividad y al consumo de masas. De este modo, se ha producido una pérdida de las funciones esenciales de la ciudad, como soporte del ejercicio comunitario.

Uno de los modelos que propician este desmembramiento del tejido urbano es la creación de infraestructuras que propician la disgregación de la comunidad y la creación de No-Lugares<sup>63</sup> de transacción como centros comerciales, residenciales aislados o lugares de ocio temático, unido a la degradación de los centros históricos para convertirlos posteriormente en locales de un turismo de masas.

La concentración de la pobreza en las zonas periféricas aisladas, el consumo injustificado de energías junto con la proliferación de residuos a gran escala, etc.... están dando lugar a un desvanecimiento de los lugares públicos como lugar de encuentro e intercambio y por consecuencia una pérdida absoluta de calidad de vida.

Hemos visto de manera general, los fundamentos del modelo de vida capitalista y cada vez más nace la idea de intentar recobrar la esperanza de un mundo utópico, es decir, de generar redes de socialización y participación ciudadana en cuestiones referentes al espacio urbano para ser responsables directos de la construcción de nuestros espacios habitables.

Un punto de partida interesante para entender el pensamiento y la organización del espacio contemporáneo, es la formulación de los proyectos urbanísticos inspirados en las corrientes filosóficas de la revolución industrial, ya que durante el siglo XIX cambió radicalmente la sociedad, la economía y, por lo tanto, el concepto de ciudad.

Voces intelectuales como la de Georges-Eugène Haussmann, propone una ciudad ordenada, en la que estén presentes los supuestos higienistas de los ilustrados. Pero, además, esta ciudad estará construida con criterios panópticos, ya que se proponen un plano bien sea este radial, ortogonal, o cualquier otro; que permite la represión de cualquier manifestación discordante. Sin embargo, lo

importante del modelo de Haussmann no es esto, sino el hecho de que somete a la ciudad antigua a toda una operación de cirugía urbana, tirando lo viejo para construir lo nuevo, y todo ello financiado por los poderes públicos.

El centro urbano fue la zona principal donde se hacían los negocios, y en torno a la cual se disponen las demás funciones de la ciudad, desde la administración a la residencia. Pero con el tiempo, la burguesía fue trasladándose al ensanche y el casco antiguo se fue degradando socialmente hasta que recientemente el sospechoso interés por conservar los testimonios del pasado y su nueva función, como lugar de ocio y turismo, lo ha revitalizado, para lo que está siendo necesario expulsar de allí a las clases marginadas.

La nueva economía capitalista, ha creado una ciudad que acoge el mercado concentrado, pero también al proletariado que trabaja en las fábricas, por eso, en todos los países del mundo, en algún momento, hay un éxodo rural.

Algunas de estas ideas basadas en la organización de la vida a partir del ciclo del trabajo y el ocio podríamos encontrarlas en algunas experiencias dentro del estado español como los proyectos arquitectónicos realizados por Isidoro Valcárcel Medina y que critican de manera directa la unión de la alta tecnología enfocada a la consecución de un nivel de vida basado en el bien estar y el desarrollo de tecnologías de la movilización a gran escala.

El rigor de las formas, arquitectónicamente posibles, junto con la funcionalidad del edificio, plantea la controversia directa de los edificios inteligentes destinados a la consecución de formar un mundo mejor. Y esta claro, que Valcárcel Medina, plantea esta discusión en estos proyectos, afirmando, por ejemplo, que la manera de acabar con el Paro profesional en España, es la construcción de *La casa del paro* (1980), a sabiendas de que el desempleo es uno de los problemas, sin solución previsible en la sociedad occidental. La evidencia resulta descaradamente evidente y se convierte en estrategia irónica cargada de crítica política.

Estos proyectos arquitectónicos tan utópicos como distópicos y tan inocentes como políticamente radicales, son el resultado de un pensamiento, el cual el propio artista afirma<sup>64</sup>, no podría haberse expresado de otra manera, sino con aquellos planos de perfectas dimensiones escaladas y trazados matemáticos.

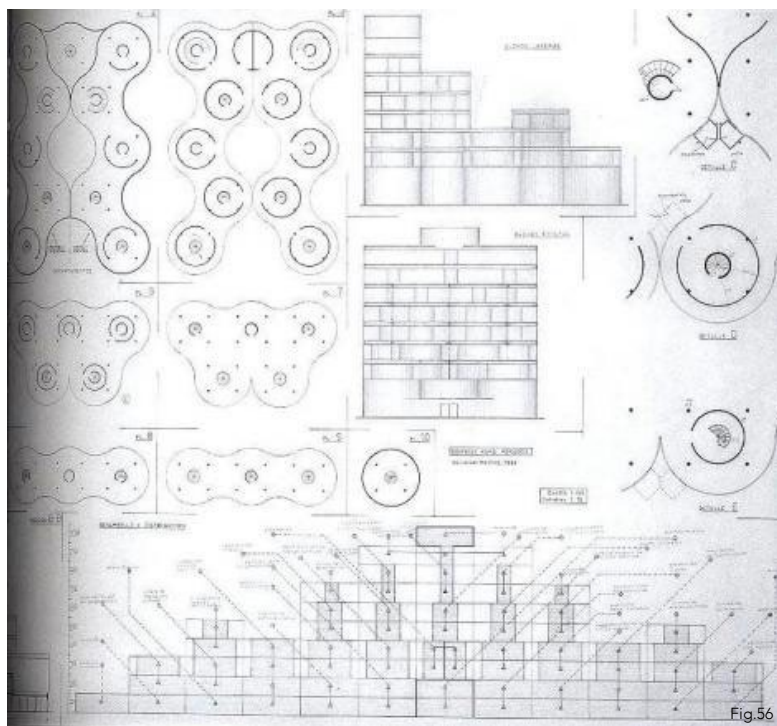
En este sentido, este conjunto de edificios, conformaría una ciudad afinada en la esquizofrenia del capitalismo actual, donde la ironía

<sup>64</sup> Ver entrevistas con Valcárcel Medina:  
<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/s1valc.htm>  
(Fecha de consulta: 10/06/2006).

<sup>65</sup> Ir y venir en Valcárcel Medina. Barcelona: Fundación Antonio Tàpies, 2002.

Fig. 56 Isidoro Valcárcel Medina  
Arquitectura prematura/Casa del  
paro, 1973.

se mezcla con una bofetada de realidad directa, colocándonos frente a frente con las problemáticas sociales generadas por este sistema de vida espectacular.



En palabras del mismo Varcárcel Medina, "...la idea de estas arquitecturas prematuras incide en el desfase entre la arquitectura y la realidad, que es el mismo desfase que encontramos entre la política y la consciencia. No es ya que no se proyecta lo que se necesita, sino que se proyecta lo que no se necesita"<sup>65</sup>.

A raíz de esta idea a de hiper-crecimiento podemos afirmar que la segregación del espacio urbano ha supuesto la colmatación de la ciudad global en áreas diferenciadas donde aparecen distritos especializados en determinadas funciones: negocios, residencia, ocio, turismo, etc.

Ante dicha situación, el ciudadano se afronta a la necesidad de encontrar espacios abiertos a la socialización en los que desarrollar su faceta cívica y en los que practicar su derecho a la convivencia y a la participación social. El habitante de las ciudades contemporáneas, se siente cada vez menos identificado con un entorno de habitabilidad,

en el que imperan los paisajes impersonalizados dentro de la no sostenibilidad ambiental y la desigualdad social.

En este sentido, podemos afirmar que el espacio público esta sufriendo un retroceso en su forma de evolución, ya que cada vez surgen más voces que demandan espacios dedicados al intersticio, a la pluralidad y a la expresión de identidad de sus propios habitantes.

Es interesante consultar el término Urbanización de Francesc Manuel Muñoz<sup>66</sup>, en el que se introducen aspectos relacionados con la banalidad en la configuración de las ciudades actuales. En él nos propone la ruptura del modelo urbano históricamente desarrollado en el que encontramos la ciudad compacta (la ciudad europea) y la urbanización dispersa (la ciudad americana), ya que las nuevas formas de acumulación del capital, la estructura de la sociedad, el modo de regularización social y las nuevas formas de producción cultural, han significado una redefinición de las morfologías existentes, propiciando una serie de escenarios intermedios. La "ciudad multiplicada", como él mismo denomina a la nueva estructura de nuestros espacios urbanos, esta definida a través de tres elementos principales, la centralidad, la movilidad y la tematización del paisaje, que se manifiestan en diferentes escalas y definen la configuración banal del territorio.

Según Francesc Muñoz, ante el desarrollo de las tecnologías aplicadas al campo de la productividad, ya no es necesario concentrar las etapas del movimiento industrial en un mismo punto del territorio urbano. La distribución dispersada de las áreas de trabajo, sin embargo no ha significado la ruptura de los modelos de ocupación territorial del modelo "fondistas", de hecho, las características de centralidad no han perdido sus atributos, sino que se ven reforzados gracias a la existencias de lo que él mismo denomina "Ciudades Globales", inspiradas en la necesidad de control y organización de esta nueva forma de economía global. En ellas es donde se "sobrecentralizan" las funciones de organización del resto de ocupaciones territoriales destinadas a la tarea de producir. Por lo tanto, este nuevo modelo de ciudades nodrizas, esta generando una desigualdad territorial con respecto a todas aquellas formas urbanas periféricas destinadas únicamente a la función productora. Los centros urbanos son aquellos espacios en los que se investiga, se administra y se controla las formas de producción de las periferia, todo ello incentivado por el desarrollo de las nuevas tecnologías aplicadas a la comunicación y principalmente representadas por la llamada comunicación a "tiempo real".

<sup>66</sup> MUÑOZ, F.  
"URBANIZACIÓN: territorio y paisaje en la ciudad multiplicada". Actas dos VII Cursos Internacionais de Verano de Cascais. Câmara Municipal de Cascais, 2001.

<sup>67</sup> BORJA, Jordi y CASTELL, Manuel.  
*Local y Global. La gestión de las ciudades  
en la era de la globalización*. Madrid: Ed.  
Taurus, 1997.

<sup>68</sup> Citado en *Modernismo y  
Postmodernismo*. Compilación de Josep  
Picó (Ed.). Madrid: Ed Alianza,  
1988, Pág. 62.

Esta sobrexposición de redes da lugar a una topología del espacio que según Manuel Castell<sup>67</sup> vendrían a simplificarse en dos topologías: los “espacios lugares” y los “espacios del flujo”. O para ser mas concisos, los lugares en los que se habita y lugares en los que se transita, remitiéndonos, este ultimo a lo que Marc Augé denominó como los “No Lugares” o de una manera simplificada, esos espacios “ateritoriales” en términos de identidad y permanencia temporal.

Esta ateritorialidad esta caracterizada por la homogenización formal, creando un modelo estándar de organización que se repite en ciudades diferentes.

En la actualidad, las actitudes provenientes del mundeio del arte y enfocadas a pensar el espacio urbano desde un ineludible punto crítico, están generadas por un modelo de vida urbano degenerado sucedáneo del modelo de vida capitalista y fundamentado en el consumo, la inmediatez, el estatus y el bienestar.

Ante la construcción de un modelo de espacio cada vez más hostil, vamos a observar como en los límites de la construcción formal surgen otros modelos de relacionarse con las ciudades desarrolladas a partir de un posicionamiento de emergencia y por un pensamiento crítico del espacio público que se afrontan al estructurado y rígido modelo de organización socio-cultural de los espacios en la actualidad y se manifiestan, en muchos de los casos, como propuestas híbridas entre lenguajes como el arte, la arquitectura, la sociología, etc.

Esta homogenización formal puede establecer relación directa con la muerte del sujeto como referente del espacio que le rodea y con el término de Hiperrealidad acuñado por Jean Baudrillard.

***...todo escenario de la información pública y todos los medios de  
comunicación no tienen otra función que la de mantener la ilusión del  
acontecer o la ilusión de acciones reales y hechos objetivos***

Baudrillard<sup>68</sup>

En las sociedades contemporáneas la realidad que nos rodea, no es sino la formulación de las intenciones higienistas del poder. Es un mundo copiado donde el momento de lo real se vive por medio de intermediarios. No conocemos los lugares ni los hechos sino por la imágenes que se nos muestran por los medios de comunicación. Por lo tanto, en el sujeto contemporáneo, la mayoría de la veces no existe una experiencia directa con el espacio real. Es por lo tanto un instante de ilusión el que nos

lleva creer que conocemos o distinguimos ciertos espacios y como redacta Xavier Costa en su artículo *Topometrías* dentro del libro *Usted esta Aquí, arquitectura y flujos de información*, esta misma representación de la realidad muta la naturaleza de esa misma realidad, ya que no podemos pretender que un espacio representado siga imperturbable tras su representación. De ahí la importancia de mapear, fotografiar o filmar para construir un archivo de su fisionimía..

Lo que llamamos Hiperrealidad, lleva al engaño de la conciencia hacia el desprendimiento de cualquier compromiso emocional verdadero, optando en cambio por la simulación artificial, e interminables reproducciones de apariencia fundamentalmente vacía, en busca de la satisfacción y la felicidad.

Podemos encontrar algunas ideas bastante lúcidas sobre el concepto de Hiperrealidad en el libro de Umberto Eco, *Viaje a la Hiperrealidad*, con respecto a los modelos de construcción del paisaje y la tematización de los núcleos urbanos, con fines económicos y turísticos<sup>69</sup>.

Como ejemplo de interacción entre la visión artística académica y la evolución de las ciudades en el contexto de los años 1960 y 1970, particularmente en el panorama europeo, podemos destacar la exposición organizada en el Institute for Contemporary Art, por el Grupo de Artistas Independientes del Reino Unido que tuvo lugar en varios espacios convencionalmente no expositivos de la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1956. La exposición *This Is Tomorrow* comisariada por Bryan Robertson fue unos de los paradigmas de la influencia de la cultura popular urbana en la representación artística europea en contrapunto con la producción del llamado Pop Art norteamericano que en aquel entonces estaba a eclosionar como fruto de la fuerte industria cultural americana interesada en tomar su lugar en el panorama artístico mundial.

<sup>69</sup> ECO, Umberto.  
*"Viaje a la Hiperrealidad"* en *La estrategia  
de la ilusión*. Barcelona: Ed. Lumen, 1986.

Fig.57 Catálogo de la exposición *This is  
Tomorrow*, en la Whitechapel Art Gallery  
de Londres en 1956.



Fig.57



Fig.58 Richard Hamilton, *This is Tomorrow*,  
Collage de 1956.

Con la presencia de varios artistas como Richard Hamilton junto a la colaboración de varios arquitectos y diseñadores preocupados por las mismas cuestiones estéticas, como John Voelcker y John McHale, la exposición, con el paso del tiempo y bajo una visión contextualizada de su origen e impacto de su discurso en el sentido narrativo de la historia del arte reciente, es sin duda una propuesta de estudio para comprender el modelo de interés de las prácticas artísticas por el imaginario social urbano.



Fig.58

¿Pero porque andar en la búsqueda de la realidad dentro del universo de la publicidad de las pantallas de cine? ¿Porque no buscar la realidad en la colmatación directa de los espacios olvidados por estos precisos medios? ¿Es la utopía entonces un elemento que se vende por medio de objetos de consumo?... ¿Son los hogares de la clase media-alta los espacios de representación social de la realidad de hoy en día?, es una pregunta que lanzamos y a la cual intentamos dar respuesta en el siguiente texto.

### 3.3.1 Espacios Otros

En sentido casi paralelo a estos acontecimientos, concretamente en 1967, Michel Foucault dedica una conferencia titulada “Des espaces autres”, en el Cercle des Études Architecturales de Paris, en la que propone el pensamiento de un nuevo modelo de entender la esencia del pensamiento utópico, a través de la experimentación de la realidad directa.

Influenciado por los acontecimientos dentro de su contexto actual y como anteriormente hablábamos en le caso de otros pensadores surgidos en la Francia de 1960, estos intelectuales considerados de postmodernos, ponen especial hincapié en entrever las relaciones de la praxis filosófica con el mundo de la vida o de la realidad mas inmediata al contrario que los pensadores modernos obsesionados por describir el paso del tiempo y escribir el discurso de la historia.

Foucault, por lo tanto, nos invita a pensar en un nuevo tipo de espacios, no contemplado hasta el momento en la filosofía moderna, y al cual llama de “Espacios otros”<sup>70</sup> o lugares de la “Heterotopía”<sup>71</sup>.

Cuando hablamos de “Heterotopías”, tenemos que comprender primero, que para Foucault la utopía entendida en su concepción modernista, dentro de parámetros ideales, ya no tienen sentido en el mundo de hoy. Por esto mismo, es que nacen las Heterotopías, como creación de universos paralelos donde creer en un futuro mejor, sin la entelequia de una acepción reformista. Y sobre todo, como modelo de espacio real, donde la utopía toma forma.

Así como en el Siglo XIX, existía una obsesión prioritaria por entender la historia de la humanidad, en la que la carga del pasado pesaba fuertemente sobre las conciencias humanas, hoy en día notamos que existe una profunda preocupación por la cuestión del espacio. Digamos que, en esta línea de pensamiento, no nos importa tanto el tiempo en que vivimos y sí las circunstancias espaciales donde esta acontece.

Pero si por algo se caracteriza a nivel simbólico nuestro presente, es por la yuxtaposición de espacios y la simultaneidad de discursos que dan lugar a un tejido difícil de desentramar y que ha desbancado el modelo jerarquizado de espacios, en el que los lugares estaban claramente definidos por su funcionalidad, tipo de habitantes, etc.

El emplazamiento se define hoy en día por una compleja trama de relaciones del individuo entre diferentes puntos o elementos.

<sup>70</sup> FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”, Conferencia en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre de 1984.

<sup>71</sup> FOUCAULT, Michel. en “Espacios Otros”. Obras seleccionadas volumen III: Ética, estética y hermenéutica. Barcelona: Paidós 1990.



<sup>72</sup>FOUCAULT, Michel.  
"Des espaces autres", Conferencia en el  
Cercle des études architecturales, 14 de  
marzo de 1967, publicada en *Architecture,  
Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre de  
1984. de 1984.

*Estamos en la época de lo simultaneo, en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vía que se despliega a través de los tiempos que como una red que enlaza puntos y que entrecruza su madeja<sup>72</sup>.*

Pero si tuviéramos que definir una característica fundamental de los espacios llamados por Foucault de Heterotópicos, esta sería su materialidad. La materialidad en cuanto que son lugares reales contrarios a los lugares idealista-utópicos, carentes estos de espacio físico, como afirmaba Horacio Tarcus.

En un primer momento podríamos afirmar que son espacios donde la utopía se torna realidad. Y en este sentido, la búsqueda de espacios en los que dar rienda suelta a nuestros deseos más profundos, como venimos viendo hasta ahora, es una de las principales características de las prácticas artísticas contemporáneas, que basadas en una estética de lo relacional y un pensamiento crítico de implosión, formulan un nuevo espacio, contenido y continente de experiencias.

Algunos ejemplos de los que Foucault se sirve para explicarnos lo que entenderemos como Heterotopías, nos hablan de la desacralización del espacio y de la pluralidad y yuxtaposición de realidades. Espacios en los que el discurso estructurado oficial pierde parte de sentido, subjetivando la interpretación y la experimentación del mismo.

Talvez, es importante analizar la situación de nuestro contexto para ver el por qué de estos comportamientos. Pues para entender este tipo de procesos, que van íntimamente ligados al campo de lo social, hemos primero de entender lo que esta ocurriendo a nivel global en nuestras sociedades contemporáneas. Por ello es que hablamos de un pequeño espacio local contenido en un orden global y que está sujeto a la pluralidad de interpretaciones, proponiendo lo "local" como elemento de partida para entender lo "global".

Los procesos de despersonalización de nuestros lugares comunes, son hechos cada vez más rotundos, en contraposición a los

ideales enunciados marxistas que nos hablan de la importancia del intersticio social en relación a las comunidades de intercambio.

El "intersticio social", del cual Marx hablaba, es un modelo que podríamos denominar de "ida y vuelta", en cuanto que por un lado debemos de alejarnos de su condición utópica de cambiar el mundo en su totalidad, sin perder la importancia que implica la elaboración de un intersticio basado en la creación de una comunidad y de relaciones para la consecución de un espacio vivo y generado al margen de las estructuras dominantes.

A parte de esto, debemos de preguntarnos, qué es lo que mantiene unida a una sociedad determinada. Y podemos hallar algunas respuestas en la trama de significaciones sociales bajo lo que se denomina el "Imaginario social".

Este imaginario es producido socialmente por creación directa y establece, para cada sociedad, qué es un hombre, qué es una mujer, qué es un niño, qué es el Estado, qué es Dios, qué es el pecado, la virtud etc. etc. Este magma de significaciones opera como un "instituido social".

A parte de lo formalmente instituido hallamos también "el imaginario social radical" que elige lo "instituyente", aquello por lo que va creando nuevas significaciones o bien sobre lo que se planta críticamente frente a antiguas significaciones y propone un cambio en las mismas. Las sociedades democráticas actuales se caracterizan por esta particular dialéctica "instituido-instituyente".

Cada ámbito produce un determinado universo de representaciones particulares de este imaginario social. Esta trama de significaciones designa tanto aquello que es propio de ese campo como también las reglas de juego que hacen posible su posibilidad de cambio.

Este juego forma parte del desarrollo de ciertas teorías grupalistas y organizacionales, que al practicar una política de novela grupal y/o de cultura organizacional designan la dimensión imaginaria de cada ámbito y son, en cierto modo, importantes para ciertas significaciones propias de comunidades minoritarias y que son desplazadas por el imaginario social concebido desde una estructura superior de poder. Podríamos decir que dichas comunidades, se hallan situadas en las grietas del espacio social institucional y que por lo tanto necesitan de espacios heterotópicos como modelo de subsistencia.



*Dentro, Fuera, Alrededor.* Un abordaje multidireccional hacia la construcción del espacio desde la práctica artística  
Espacio - Lugar

- Espacios Otros

<sup>73</sup> Ver diferencia entre táctica y estrategia en “De las prácticas cotidianas de oposición” de CERTEAU, Michel, en *Modos. de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad de Salamanca, 2001, Pág. 398-404.

<sup>74</sup> FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

<sup>75</sup> DE CERTEAU, Michel. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva visión Argentina, 2004.

Y aquí, en los espacios de la heterotopía, nace lo Micropolítico como la expresión de un suave murmullo. Es así, que nacen los pequeños movimientos tácticos<sup>73</sup> de propósito antagonista. Como una mera expresión del cotidiano de las pequeñas comunidades. Es así, que vemos con definición lo que comentábamos en momentos anteriores: que lo personal es a la vez político y por lo tanto no podemos permanecer indiferentes a ello.

### 3.3.2 Murmullos

Lo micropolítico, sería aquello que propone soluciones a problemas locales, pero que a su vez, devienen de un orden global que afecta a toda la población mundial. Es por lo tanto un sistema de pensamiento “Glocal”, como algunos prefieren denominarlo, que mantiene la mente pendiente de los problemas globales que afectan en su contexto local más cercano.

Estos movimientos se expresan a veces como murmullos inaudibles, que quieren sólo recuperar la potencia de su dignidad humana por medio de nuevas formas de expresión, teniendo en cuenta que los canales de reivindicación y contraculturales, en la mayoría de los casos, están desgastados y han sido asumidos por las estructuras de poder y podemos interpretarlos como instrumentos de reconciliación con su propia conciencia social. De este modo, ninguna protesta se parece a la otra y cada una de ellas, expresa su propia diferencia y singularidad con respecto a los problemas a que se enfrentan.

Alrededor de esta acepción del “murmullo” el teórico y sociólogo del arte Pascal Gielen esclarece: “Murmurar significa literalmente hablar entre dientes, con poca claridad. Pero la etimología sugiere una historia mucho más rica del término. Para empezar, en el término griego *mormurein*, el registro semántico se expande desde el obvio “zumar” al más estimulante “centellear” o “burbujear”... El doble significado griego de “zumbido sin sentido” y de “centelleo” (estimulante) por el otro, fue lo que sirvió a Michel Foucault<sup>74</sup> como a Michel de Certeau<sup>75</sup> para teorizar acerca del murmullo. El bullicio de la creatividad pertenece a un colectivo difícil de definir, como un enjambre de abejas siempre en movimiento que existe sólo un instante y, justo después, se esfuma. La creación es transitoria y nos recorre fugazmente porque es una acción. Pero, cuando una ideología de la propiedad pasa su factura y la convierte en objeto artístico de mercado, el zumbido creativo e evapora. El murmullo

*Dentro, Fuera, Alrededor.* Un abordaje multidireccional hacia la construcción del espacio desde la práctica artística  
Espacio - Lugar

- Murmullos

se solidifica en un significado, en vocabulario compresible, y se vuelve irrecuperable e inteligible, tanto en términos económicos y políticos como, por encima de todo, en términos mediagénicos.”<sup>76</sup>

Estos movimientos Micropolíticos alertan al mundo. No hacen revoluciones, pero despiertan la conciencia y recuperan nuevas formas de insurrección desde los bordes, fuera de lo previsible. Por veces, los movimientos tácticos de insurrección son demasiado rápidos y se adelantan a los mismos aparatos represivos, como ocurrió en Seattle, en 1999<sup>77</sup>.

La Micropolítica es un descentramiento de lo que ya está indagado, mapeado, asumido, consumido y estabilizado y que constituye el área de acción de la Macropolítica.

Estas prácticas de disidencia salen de allí, del territorio formateado por los medios y fuerzas de poder (a través de líneas de fuga) inventando nuevos territorios sociales y existenciales, abriendo nuevos posibles a la interpretación y resignificación de nuevos códigos. Es aquello que no pueden capturar los sistemas de representación dominante y tienen que ver con lo resistencial y lo incapturable, dado su carácter efímero. Esto es lo que, a su vez, Deleuze define como acontecimientos o devenir.

*Lo que más nos falta es creer en el mundo. Perdemos el mundo y nos ha sido tomado. Creer en el mundo es también suscitar acontecimientos, producir nuevos sentidos y subjetividades (aún pequeños) que escapen el control o hacer nuevos espacios tiempos, aunque sean de superficie y volumen reducidos. Es a nivel de cada tentativa que son juzgadas la capacidad de resistencia o por el contrario la sumisión a un control. Son necesarios al mismo tiempo creación y pueblo.*<sup>78</sup>

Uno de los proyectos relacionados con el modelo colectivo de pensar y habitar el espacio contemporáneo y en del cual tuve la oportunidad de colaborar en su organización, titulado *Devir Menor-prácticas espaciales críticas en Iberoamérica*, y realizado en el contexto de Guimarães 2012, Capital Europea de la Cultura, realizó de manera transversal una serie de aproximaciones al concepto de prácticas espaciales críticas desde una visión híbrida entre arte y arquitectura.

Partiendo precisamente del concepto Devenir propuesto por Deleuze, en *Mil Mesetas, Devir Menor* (Devenir menor) es un proyecto de investigación híbrida entre arquitectura, teoría crítica

<sup>76</sup> GIELEN, Pascal. *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*; Madrid: Brumaria, 2014.



<sup>77</sup> El movimiento antiglobalización (también llamado altermundista o alterglobalización) es un movimiento internacional surgido como respuesta a la globalización neoliberal. Es un movimiento heterogéneo formado por anticapitalistas, ecologistas, antimilitaristas, sindicatos, organizaciones no gubernamentales, etc. No es un movimiento organizado, no existen cabecillas, son grupos autónomos de los que según se analiza tienen una forma de organización y una ética de inspiración anarquista o afin. La cumbre de Seattle (noviembre 1999) se convierte en su carta de presentación y punto de inflexión del movimiento. 50.000 manifestantes consiguieron abortar la cumbre de la Organización Mundial del Comercio. Los manifestantes se habían coordinado principalmente a través de Internet. Actualmente el Foro Social Mundial reúne a los grupos heterogéneos que quieren hacerlo para discutir asuntos de sociología, política, cultura, economía o ecología. Esta acción sorprendió no sólo a los dirigentes políticos allí reunidos y a las fuerzas de seguridad sino al planeta entero, que supo en ese momento de la existencia de la OMC y otras organizaciones semejantes. La mayoría de la población mundial no comprendió en ese momento los motivos de los manifestantes. Con el paso del tiempo la población empezó a concienciarse y el movimiento no ha dejado de crecer. <http://es.wikipedia.org/wiki/Antiglobalizaci%C3%B3n> (Fecha de consulta 10/01/2009).

<sup>78</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. *Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Ed. Pre-textos. 2004.



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

y práctica de algunas materialidades, buscando crear relaciones entre la idea como proyecto y varios procesos de trabajo de arquitectos y colectivos situados en el contexto Iberoamericano. La concepción del proyecto fué el resultado de la colaboración entre Inês Moreira (Arquitecta y curadora independiente) y Susana Caló (Investigadora en filosofía y editora de la revista *Detritos*), que buscaron experimentar la continuidad conceptual y material del proyecto curatorial en sus diferentes formatos, así como en los procesos de curaduría y edición.

A propósito, de la literatura de Kafka, Gilles Deleuze e Félix Guattari, se refieren al concepto de "Devenir Menor", como a aquel potencial transformador de ciertas prácticas espaciales en un contexto dominado por la subordinación a una lengua mayor y de carácter dominante, explorando lo que denominamos "Prácticas espaciales críticas".

El proyecto fué particularmente, al encuentro de concepciones asociadas al espacio y a las prácticas arquitectónicas en los que los factores políticos, económicos y sociales, así como ecológicos, interpretan la elaboración proyectual del espacio y contribuyen a la creación de un discurso de la multiplicidad.

En *Devir Menor* se exploraron proyectos sensibles a su propia especificidad y a sus condiciones contextuales, muchas veces usando tácticas ajenas a la metodología tradicional de la arquitectura y tejiendo una crítica social y económica operativa, empeñada en la transformación y vitalización de su contexto. En este sentido el proyecto arquitectónico adquiere una proximidad al objeto cotidiano y a una naturaleza procesual que de aleja de su rigor formal para convertirse en algo, si queremos entenderlo así, más orgánico.

Las modalidades de relación con el contexto se van alterando y el propio proyecto y la obra se convierte en acciones reflexivas y relacionales desafiando cuestiones socio culturales entre lo global y lo local.

El colectivo Iconoclastas, presentes en este proyecto y preocupados con la construcción de una cartografía colectiva y crítica opuesta a la narrativa formal e historicista de la construcción del espacio, son uno de los ejemplos de ese movimiento o "murmullo fugaz" que piensa en la desterritorialización del espacio dominado por el discurso de poder y que busca en el imaginario social de las diferentes clases trabajadoras la oportunidad de crear un mapa de representación colectiva.

Fig. 59 a Fig. 61 Vista general de la exposición *Devir Menor*, arquitectura y prácticas espaciales críticas en Iberoamérica, Guimarães 2012.





Fig.62

Fig. 62 Material de trabajo. Talleres de mapeo colectivo, Iconoclasistas.

Fig. 63 Workshop, Redes y micro-industrias en la región de Guimarães. Iconoclasistas 2012.



Fig.63

Formado por Pablo Ares y Julia Risler, los cuales trabajan juntos desde el 2006 a partir de la idea de "laboratorio", busca en su práctica un espacio donde el despliegue imaginativo activa la creación permitiendo un cómodo desplazamiento entre diferentes formatos, dispositivos y escenarios a fin de modelar herramientas de investigación y diseño gráfico que impulsen nuevas prácticas colaborativas. Desde el 2008 realizan talleres de cartografía colectiva con movimientos sociales, estudiantes y docentes, creando imaginarios gráficos que abordan problemáticas sociales itinerantes.

En su metodología de trabajo, vinculado de manera rotunda a una fuerte visión educativa y procesual, procuran el contacto con la comunidad local donde se desenvuelve el proyecto, o taller de mapeo, buscando la diversidad de aportaciones ideológicas, que puedan descifrar el devenir social del territorio mas allá de la narrativa historiográfica asociada al territorio geográfico, para así ampliar la comprensión de las diferentes cuestiones geopolíticas y de las problemáticas sociales, políticas, económicas y ecológicas que se manifiestan en diferentes tensiones, conflictos y fisuras dentro del espacio físico.

Bajo una estética lúdica, formada por figuras provenientes del imaginario del cómic y la ilustración editorial y asociadas a iconos históricos, políticos y artísticos de cada territorio donde trabajan, su propuesta es la de construir un mapa que vinculen las relaciones de poder y afectivas de los diferentes colectivos representados en el proceso de trabajo, en una lógica nada jerárquica.

El resultado de cada experiencia es un mapa. Un mapa que cuenta, a diferencia de la historia convencional de la cartografía común, tantas historias como posibles imaginarios puedan abrirse a través de la participación directa y de la posterior contemplación de las relaciones que durante el proceso de trabajo se desarrollaron. Un mapa que podríamos considerar de código abierto, pues puede ser re-imaginado e intervenido en sucesión, buscando de manera propositiva, la inestabilidad de las formas rígidas de la práctica espacial.

Estas prácticas que son al mismo tiempo, estéticas, políticas y espaciales, tiene una estrecha relación con el concepto de "murmullo" que describimos con anterioridad y con otros en él vinculados como el de ZAP (Zona Temporalmente Autónoma), desarrollado por Hakim Bey, y que recomendamos su lectura en la segunda edición de la revista *Acción Paralela*.

Esta relación que se establece entre el concepto de Micropolítica y los estudios derivados de las prácticas cotidianas de reflexión espacial, en autores como Michel De Certeau<sup>79</sup> o dentro del concepto de Zonas Temporalmente Autónomas (ZAP) de Hakim Bey, son si duda definitivos para entender algunos modelos complementarios de entendimiento del espacio social urbano.

Como hablábamos anteriormente, ante la crisis del pensamiento moderno, los micro relatos se han relevado como eje fundamental de la configuración de la historia contemporánea y por lo tanto la importancia de lo cotidiano, está cada vez más presente si queremos comprender los procesos estructurales del espacio y del devenir del orden mundial. Por esto, estudiar lo cotidiano, se ha convertido en frete de oposición a la codificación simplista del espacio y a la concepción de un modelo de vida sedado, banal y neutro. Y los escritos de Michel De Certeau resultan de gran interés para establecer estas relaciones entre el espacio pensado o definido y el practicado y transformado de manera directa.

La vida cotidiana toma textos escritos y construye relatos, lee mapas e imagina recorridos, encuentra lugares y practica espacios, toma sentidos literales y abre caminos figurados que metaforizan el orden, construyen aventuras y le dan sentido propio. Los relatos

<sup>79</sup> DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999. Las "maneras de hacer" cotidianas son el eje central de la investigación de Michel De Certeau concentrada particularmente en el libro *La invención de lo cotidiano*. Partiendo de la relación producción-consumo, y entendiendo consumo como el acto de usar, apropiarse y practicar todo objeto producido (una manzana, un programa televisivo, un plan urbanístico o una reseña virtual) De Certeau se interesa por la práctica del hombre común, sus astucias para autogestionar opciones cotidianas, a las que él mismo denomina, el "arte de hacer". De Certeau entiende que se tiende a privilegiar el análisis de los sistemas que ejercen el poder y sus efectos en la estructura social. Así mismo y en relación al ensayo publicado por Michel Foucault en 1975 *Vigilar y Castigar*, De Certeau afirma: "Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la "vigilancia", resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina (...) en fin, qué maneras de hacer forman la contrapartida, del lado de los consumidores (...) de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico." En este sentido, mediante distintas maneras de hacer, en el interior de las estructuras, los verdaderos usuarios o practicantes de lo cotidiano, se apropian del espacio organizado y modifican su funcionamiento. Para el autor, de lo que se trata es de "exhumar las formas que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos." Para ello, Michel De Certeau establece una clara diferencia entre el concepto de táctica y el de estrategia. Por un lado llama estrategia a toda una serie de acciones planteadas desde el poder y que por lo tanto pertenecen a una superestructura de control, opresión y formación del orden: "Llamo estrategia al cálculo de las relaciones de fuerza que se vuelven posibles cuando un sujeto de voluntad y poder (un propietario, una empresa, una ciudad, una institución científica) puede ser aislado de un "entorno". (...) El racionalismo político, económico y científico ha sido construido sobre la base de este modelo estratégico". Por otra parte referencia el término de táctica al desencadenamiento de acciones propias de un pensamiento antagónico, organizadas para la consecución de un bien común o de autodeterminación, propiciado por las estrategia asfixiantes desarrolladas por el sistema del poder: "...llamo táctica al cálculo que no puede contar con un espacio propio (una localización espacial o institucional), ni por ende con una frontera que lo distinga del otro como una totalidad visible."

<sup>80</sup> Idem.

Fig. 64 Escif, Welcome to mi barrio, Calle  
Ruzafa, Valencia, 2009.

de lo cotidiano, son los que dan sentido a nuestro sentir colectivo, entendiendo cada relato como una práctica paradigmática y excepcional del espacio. Una práctica cotidiana que se proyecta hacia los lugares comunes del mundo, como espacio global y cuya voluntad de retorno a las prácticas espaciales implica el desarrollo de la apropiación y la creación del relato a partir del objeto producido, del concepto definido.

Se pretende, con ello trazar los rasgos de una cotidianidad concreta y reapropiada. Lo que se nos propone entonces, es un ejercicio de argumentación de las prácticas culturales como usuarios de la ciudad en el espacio de su barrio, y el barrio no lo podemos entender de otra forma que no sea la del escenario de una vida cotidiana llena de tácticas, compromisos y conveniencias, estructura aglutinante de relatos y aventuras.

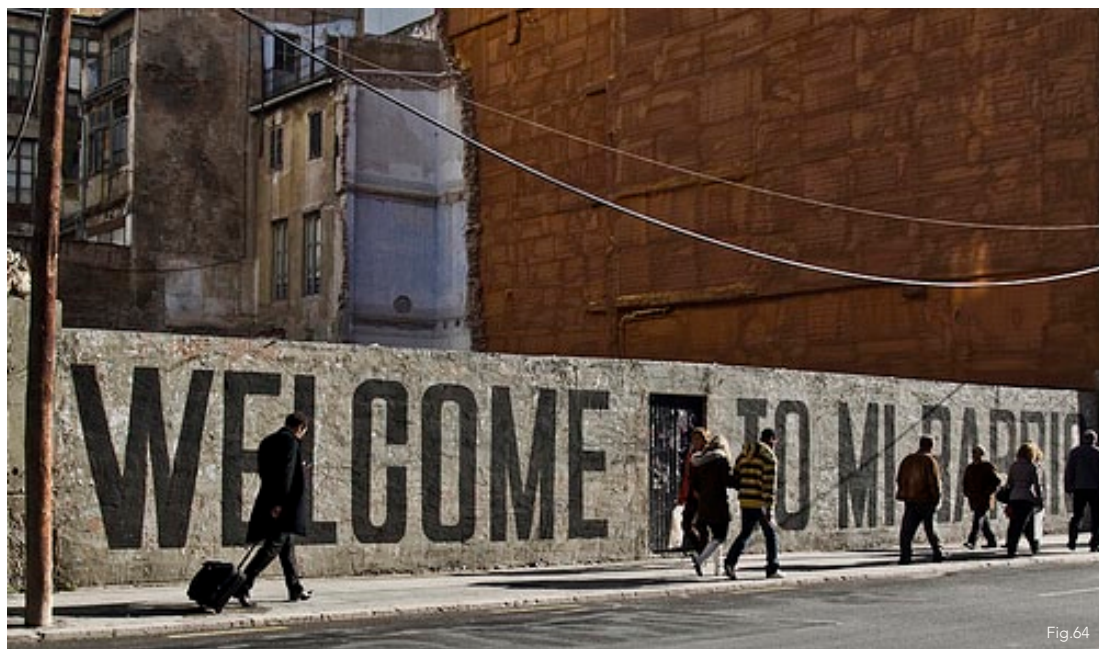


Fig. 64

Hemos de considerar la cultura, en términos generales, en la manera como la practicamos actualmente: es decir, en lo oral, en lo operativo y lo ordinario, en las tácticas de desvío y en la creación de relatos, astucias retóricas o atajos sin nombre... "en la práctica del hombre ordinario, vida cotidiana de relato que no se lee a sí mismo y pensamiento que no se piensa a sí mismo y es así mismo acto ético y poético, que abre un proceso de entendimiento, de imaginación y deseo"<sup>80</sup>.

*La ciudad es una novela y un comic. Hay que escribirla y leerla barrio a barrio y casa a casa; hay que dibujarla y comprenderla muro a muro. No se trata de tunearla o de adornarla. Se trata de desenrollarla como un viejo papiro, de desplegarle las alas, de plantear su enigma y de añadirle alguna solución. Se trata, en definitiva, de impedir que se convierta en un Pasillo en el que lo único que pasa es que los hombres y las cosas pasan y pasan y pasan, y pasan tan deprisa que, a fuerza de pasar y pasar, se derriten y desvanecen. Se derriten y desvanecen hasta el punto de que ya nada ni nadie puede ni reconocerlos ni unirlos ni amarlos -ni compadecerlos siquiera. La calle o la barbarie: esa es la encrucijada en la que se encuentra hoy la civilización.*

Santiago Alba Rico<sup>81</sup>

### 3.3.2 Espacio Rizoma

Así pues, lo que intuimos que se proponen las prácticas artísticas, por medio de dichas tácticas, es la interrupción en un flujo social cotidiano, donde experimentar las diversas realidades de las que se compone el espacio, elaborando líneas de fuga que propongan nuevos modelos de relacionarse con la realidad, desechando la hierática formalidad y la jerarquización de la sociedad, el espacio, la ciudadanía etc. O en definitiva alisar el terreno, en referencia al texto de Deleuze y Guattari *Lo liso y lo estriado*<sup>82</sup>.

De algún modo lo que venimos hablando hasta ahora, no es sino lo que desde la caída del pensamiento moderno surge como un nuevo modelo de entender el mundo y que pasa por entender en principio, las bases de las sociedades de control y de la sociedad disciplinar desarrolladas por los intelectuales postestructuralistas devenidos de la crisis del 68.

En el análisis de "lo liso y lo estriado" hablamos de alguna manera de esa dualidad compuesta por conceptos como el nomadismo y el sedentarismo, lo inmanente y la trascendente, lo local y lo global, lo micro político y lo macro político o como veremos posteriormente lo rizomático y lo arborescente. Conceptos todos elaborados por Gilles Deleuze y Félix Guattari, inspirados en la terminología formal asociada a las ciencias geográficas.

No se trata tanto, por así poderse entender, de una cuestión de dualismo, sino más bien, que gracias a la existencia de tales, éstas pueden configurarse y complementarse, teniendo siempre en cuenta las relaciones que se establecen entre el uno y el otro.

<sup>81</sup> ALBA RICO, Santiago.  
"Todo lo que sobra" en *Elsewhere*.  
Londres: Romboide. 2015.. Pág 65

<sup>82</sup> DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix.  
*Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia:  
Pre-textos, 2004.



83 FOUCAULT, Michel.  
Vigilar y Castigar. Buenos Aires: Siglo  
Veintiuno editores, 2012.



Fig. 65 Ilustración que acompaña el texto  
"Rizoma", en Mil Mestas, Capitalismo y  
Esquizofrenia de Gilles Deleuze y Félix  
Guattari, 1980.

En un principio, siguiendo los enunciados de Deleuze y Guattari, asociamos el término de lo liso al espacio del nómada y el espacio estriado al espacio del sedentarismo. Por lo tanto, la importancia de lo geográfico o mejor dicho de lo geopolítico es importante para comprender lo que proponemos asociar a estas, ya que una de las propuestas del mismo es recuperar los espacios lisos o por lo menos encontrarlos y producirlos dentro del espacio estriado. Es decir, como hablábamos anteriormente, "alisar el terreno" dentro de las estructuras jerárquicas que se refieren a lo estriado.

La propuesta que formalmente queremos asociar a las prácticas estéticas, es la de recuperar el nomadismo como forma simbólica, en cuanto individuo que no se separa de su tierra y la abandona, sino que la transita, la vive y la circula, al contrario del individuo sedentario, el cual ocupa el terreno hasta el punto en que lo agota y lo convierte en espacio de la banalidad, sin interés de resinificar su potencial. Los pueblos sedentarios, dedican sus esfuerzos a tejer con un ancho fijo y un largo infinito que limitan a una medida prefijada configurando un espacio estriado. Sin embargo los pueblos nómadas, configuran sus espacios en relación a la elaboración de un tejido de retales prensados, como el fieltro en el que lo caótico produce una maraña que se identificaría más con los espacios alisados. Porponiendo una realidad heterogénea donde no encontramos unas combinaciones marcadas.

Este es el concepto de lo prefijado, de lo preconcebido o del prejuicio, considerado como lo estriado, ya que nos obliga a planificarlo y esquematizar nuestra existencia sin posibilidad de líneas de fuga. En las sociedades sectorizadas, los espacios están jerarquizados mediante una estratificación rígida que determina las relaciones de poder y donde básicamente no hay posibilidad de movimiento. En la concepción del espacio estriado existe por lo tanto una necesidad de formalización y de sobre-codificación con el fin de controlar el terreno que pisamos en cada momento.

En el espacio liso, sin embargo, las formas se relacionan entre si por proximidad. La visión del mismo es una visión cercana y haptica en oposición a la visión panóptica del espacio estriado, como describiría nuevamente Foucault, en el texto *Vigilar y Castigar*<sup>83</sup>. En la lógica del Panóptico, no hay posibilidad de escape, no hay movimientos de fuga.

Pero si queremos destacar una de las características más importantes de lo que llamamos pueblos nómadas, es que estos están potenciados por un instinto antagónico que les lleva a elaborar tácticas para mantener liso el espacio. Es decir, en todo

nomadismo hay una "maquina de guerra" como un movimiento micropolítico que no se deja capturar y que en su movimiento siempre crean otra cosa, y que son cierto modo muy abstractos y mutan todo el tiempo, no son, por lo tanto identificables a un rostro concreto y mantienen su arraigo al territorio, intentando continuamente salirse de las coordenadas estriadas.

Es definitivamente de esta forma de acción y pensamiento del espacio y del territorio, de lo que venimos hablando hasta ahora: de la fantasía de escapar del espacio estriado, utilizando el potencial abstracto del deseo como fuerza motriz, para abrir el espacio alisado el cual lo entendemos como un sistema de redes sin núcleo para no potenciar así las coordenadas jerárquicas de composición espacial que vemos en los actuales modelos capitalistas de entender nuestro contexto urbano.

Este sistema de redes, bien lo podríamos llamar un modelo de realidad, Rizoma.

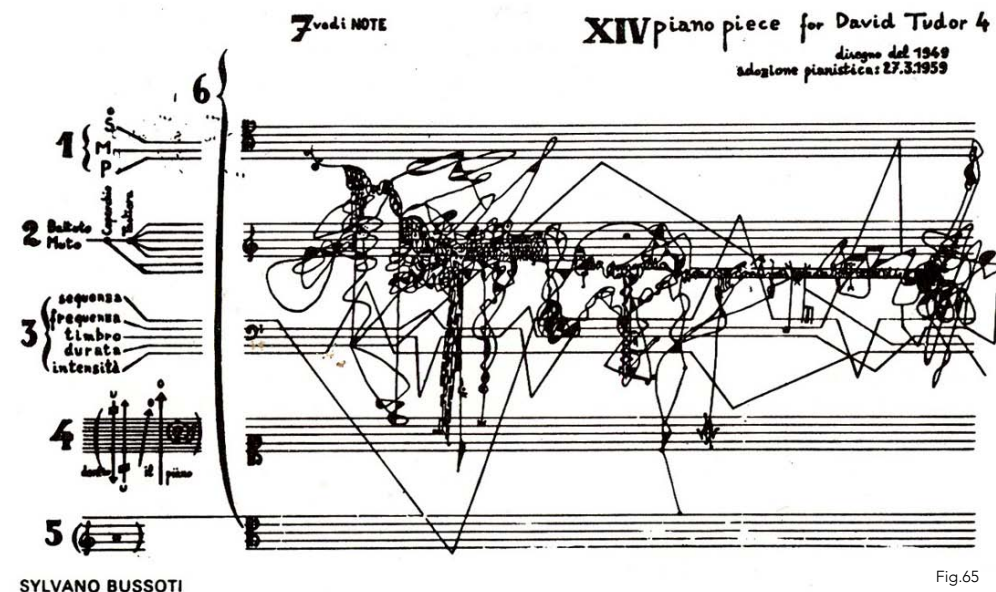


Fig.65

En 1976 se publicaba *Rhizome*, texto que mas tarde seria incluido en la compilación llamada *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia* publicada en España en 1988. En él encontramos las claves fundamentales de cómo el pensamiento postmoderno aborda

Fig. 66 Parangolé de Helio Oiticica, 1964.

desde una nueva perspectiva de liberación del formalismo, una nueva "teoría del caos" como modelo de entender el espacio.

El primer planteamiento, es entender que hay un modelo de estructuración de la realidad que se rige por el modelo clásico heredado de la Edad Media y que se identifica con la figura estructural del árbol. La lógica binaria de donde 1 deviene 2 y en que el sistema esta regido por un pivote o raíz del que devienen el resto de micro estructuras que componen lo global. Un modelo, sin duda caduco que impone la lógica de la subordinación y la estratificación de realidades en cuanto a un sistema de relaciones de poder.

Pero como afirmábamos anteriormente, en cualquier modelo estriado de comportamiento, existen líneas de fuga o movimientos de desterritorialización y de ruptura que intentan alisar el terreno.

Lo que proponemos, entonces, es entender que la realidad de espacio, no está compuesta por un sistema ramificado binario y que no hay un sistema mayor que subordine al resto. La realidad es purificada y por lo tanto el espacio ya no está jerarquizado. El mundo ha perdido su eje a favor de un nuevo modelo basado en el caos-armónico. Es decir, la igual importancia de todas las ramas, espacios y realidades.

Cualquier punto del espacio entendido desde la lógica del rizoma puede ser conectado por cualquier otro sin la necesidad de este de ser núcleo de los derivados. De tal forma que las líneas del conocimiento han entrado a formar parte de una misma estructura. En el rizoma se conectan la semiótica con el poder, las artes, la ciencia o las luchas sociales. No hay sujeto ni objeto, al igual que no existe la unidad o pivote como tampoco la unidad de medida. No hay posibilidad de codificar.

Los movimientos de transversalidad cobran la misma importancia que los estructuralmente formados, por lo que las líneas de fuga o de ruptura forman parte también del rizoma.

Los espacios no se generarían entretanto por imitación, sino por experimentación o captura de códigos. De ahí la importancia de mapear (de experimentar) y no de reproducir cánones inventados y que pueden resultar caducos. El mapa es el ejercicio de la experimentación sobre lo real, que es siempre susceptible de cambio o modificación. Toda realidad puede ser rota, alterada, adaptada y proyectada en diferentes formas. El deseo puede proyectarse como obra de arte, acción política o modelo de meditación....

Citando textualmente parte del texto *Rhizome* de Gilles Deleuze y Félix Guattari: "... Lo fundamental es producir inconsciente, y con él, nuevos enunciados, otros deseos: el rizoma es precisamente esa producción del inconsciente".

Estas situaciones urbanas extremas, como las denomina Paola Berestein en su libro *Estética da Ginga*<sup>84</sup>, son "lugares en movimiento" inspirados en el pensamiento de Deleuze o Bergson, donde la experiencia está en continuo cambio o devenir. Lugares de nomadismo donde el fragmento, el laberinto y el rizoma son figuras conceptuales básicas para entender el entramado social y arquitectónico que las compone.

<sup>84</sup> BERESTEIN, Paola.  
*Estética da Ginga. A arquitetura das favelas a través da obra de Hélio Oiticica.*  
Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.



Fig.66

El estudio de Berestein pone en relación la arquitectura estética y social de las favelas con la obra de Helio Oiticica, lo que supone una singular visión de estas ideas que relaciona la práctica arquitectónica, con la practica estética y la producción del espacio social.

Frente a una contraposición de la alta y baja cultura, Helio Oiticica construye una serie de situaciones que intentan confrontar al espectador con las ideas de "Fragmento", "laberinto" o



Fig. 67 Parangolé de Helio Oiticica, 1964.

"acontecimiento", a través de una relación directa con la vida en la arquitectura de las favelas de Rio de Janeiro y que transborda para la esfera social.

El espacio-tiempo surge entonces dentro de parámetros antagónicos al tiempo que la ciudad, como ente de comunicaciones, practica su forma en su día a día. Esta singular temporalidad y la capacidad de una construcción arquitectónica y espacial, en los límites de lo espontáneo o casi de lo improvisado, son sin duda, el referente de Oiticica, para pensar en algunos de sus *Parangolés*, como estructuras apenas activadas por el movimiento (la danza), que amplían el puro concepto pictórico hacia una forma abierta de interpretaciones que interpelan a la vida como motor de la práctica artística. Y por lo tanto, huyen de la pura representación formal hacia situaciones menos previsibles, afirmándose como una verdadera ocupación del espacio urbano y social.



Al describir el propósito de las diferentes prácticas artísticas que repiensen el espacio contemporáneo desde la óptica planteada anteriormente en este trabajo, es ineludible declarar que habitar la ciudad (entendamos esta como espacio urbano) se ha convertido

en un problema. Y es precisamente esta crisis y tensión generada por el modelo de vida metropolitano la que inspira la creación de nuevos modelos de habitar, ocupar, usar y pensar el espacio urbano contemporáneo, que es en definitiva el espacio donde desarrollamos nuestra cotidianidad.

Me gustaría referenciar dos elementos característicos del por qué del surgimiento de estos modelos diferenciados y herederos del deseo disidente.

Por un lado, y como ya hemos comentado, la pérdida absoluta de los espacios relacionales, el desvanecimiento del espacio público como intersticio social y como núcleo de la creación de una ciudadanía, ha desarrollado un modelo de resignificar la realidad que interviene y yuxtapone un modelo de entender la realidad espacial, diferenciado del uso común padronizado de la ciudad estructuralista y monótona. Como ejemplo del mismo tomaremos las grandes ciudades del territorio europeo como Berlín, Barcelona, Londres, París...

Por otro lado analizaremos el concepto de periferia como modelo heterotópico de una realidad directa. Una realidad forzada, cuya experimentación del espacio gira en torno a la emergencia de un modelo de estructuración rápida y económica, sin ningún proyecto urbanístico concreto, ya que su principal función es la consecución del espacio privado raptado por las circunstancias socio-económicas y la desprotección. Como ejemplo del mismo tomaremos las grandes capitales de Latinoamérica como Rio de Janeiro, México D.F...

En este sentido podemos ver como la ciudad genera modelos de cohabitar y generar esfera pública basados en la consecución de aquello que les fue desposeído. Por lo que podemos afirmar que en ambos modelos se encuentra implícita una actitud política con respecto a la concepción del espacio urbano.

Es esta serie de acciones y comportamientos, la que proporciona esa nueva relación para con las ciudades y para con los espacios urbanos, entendiendo que cualquier movimiento de carácter nómada que ocupa un terreno para alisarlo conlleva implícitas una característica de fuerte pensamiento crítico.

La manera en que es posible ligar estos fenómenos urbanos-sociológicos con las prácticas artísticas contemporáneas, quizá, es el punto más problemático y a la vez más interesante de todo esto, ya que la mayoría de propuestas que venimos estudiando, sitúan



<sup>85</sup> DEUTSCH, Rosalyn. "Agorafobia" en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ed. Universidad de Salamanca, 2001.

<sup>86</sup> LA VARRA, Giovanni. *Post-it City: The other European Public space*. Barcelona: Ed. Mutatis Actar, 2001

la acción artística, en un lugar de fuerte ambigüedad proponiendo, por lo tanto, una serie de cuestiones y problemática a las que nos queremos aproximar y que son el verdadero foco de este texto.

### 3.3.2 Espacio de Atracción e Intermittencia

*Wherever you are is the entry point*  
Kabir

Como venimos viendo hasta ahora, el modelo paisajístico urbano contemporáneo ha seguido una lógica estrictamente económica y es cada vez mas frío y tematizado. La definición de espacio público en la actualidad se caracteriza por una ausencia total de identidad con el ciudadano, el cual de siente inmerso en un espacio indefinido y estandarizado donde se secuencian un sin par de elementos caracterizados por un vacío de información.

Esta destrucción de la capacidad significativa de los espacios públicos, es el resultado de una proliferación de los no-lugares fuertemente ligados a los flujos de movilidad y que, como afirmaría Rosalind Deutsch<sup>85</sup>, están morfológicamente ligados a la reorganización del trabajo y a la economía corporativa.

Sin embargo, y dentro de estos espacios rígidos de monotonía invariable, vemos como es posible surgir otros espacios públicos de temporalidad concreta que imprimen un carácter de funcionalidad y resignificación al espacio urbano contemporáneo. Una de las acepciones en el intento por definir estos modelos de actuación en el espacio público son los llamados *Post-it city*. Denominados así por Giovanni La Varra<sup>86</sup>, como estos son lugares señalizados, que imprimen un carácter propio a los espacios que ocupan.

Estos movimientos de ocupación ocasional generan una reinterpretación temporal del habitar cotidiano, generando un nuevo espacio público ocasionalmente insertado en la trama fragmentada del espacio urbano. Nos referimos, por ejemplo, a la ocupación masiva de los parking públicos en supermercados en fines de semana o a la rehabilitación de lugares abandonados para le celebración de eventos relacionados con la cultura musical electrónica e incluso a la ocupación de espacios deshabilitados para la construcción de centros sociales alternativos al sistema cultural institucional.

Como Giovanni la Varra afirma, estos dispositivos temporales que funcionan en la ciudad contemporánea, están generando una serie de dinámicas y comportamientos relacionados con la vida colectiva, en tanto que proponen nuevos canales de reunirse, reconocerse y distinguirse paralelamente de los canales convencionales. Estos espacios se adhieren a los ya existentes en la consolidada ciudad contemporánea como verdaderas heterotopías cosmopolitas. Y ofrecen una visión diferente de relacionarse y habitar, reeditando la dinámica tradicional de la vida colectiva en la ciudad.

Una de las características propias es la indiferencia hacia la arquitectura o el urbanismo de la ciudad convencional, ya que no se imprimen de un carácter codificado ni identificativo de un espacio público concreto. Mas bien se trata de ocupar esos terrenos “de nadie” para utilizarlos de manera antagónica<sup>87</sup> y temporal.

Y tal vez sea este uso antagónico del espacio el que le imprima un carácter marginal, además de que en muchos de los casos, los espacios ocupados forman parte de los vacíos urbanísticos que la ciudad no ha explorado todavía. Ejemplos de estos modelo lo encontramos en la ocupación de edificios vacíos o fuera del mercado inmobiliario, como el avituallamiento de cajeros automáticos para pernoctar, escaleras de vecinos, subterráneos, furgonetas, camiones... generando una destreza del alojamiento del que se sustraen pensamientos como la invención técnica, la hibridación, el mestizaje y la formulación de principios básicos sobre la dignidad ciudadana.

Dentro de este concepto de ciudad temporal, podemos encontrar una diversidad absoluta de modelos y prácticas insertadas como tal en la cotidianidad de los flujos urbanos. Posiciones parasitarias que ocupan las rendijas invisibles del espacio.

Podemos referenciar, por ejemplo, la gran cantidad de ciudades sobre ruedas que ocupan nuestras calles en forma de arquitecturas temporales. Los mercados, los rastros, los puestos ambulantes, kioscos de prensa, top mantas, o autocaravanas son posibles ejemplos de estos espacios, como la artista brasileña Lygia Pape definiera, a finales de los años 70, en su teoría de los *espacios imantados*.

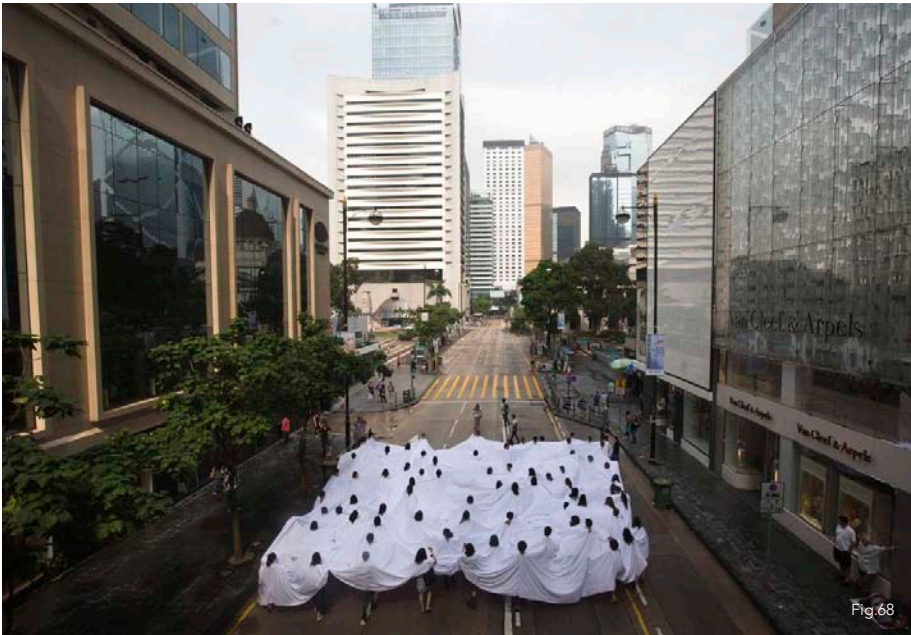
Con fuertes hilos de contacto entre el pensamiento de Helio Oiticica y Lygia Clark, debido a su relación directa con el contexto del Movimiento Neococreto brasileño de los años 1960 y 1970, en las piezas *Livro da Arquitetura* (Libro de la Arquitectura), *Livro do Tempo* (Libro del Tiempo) y *Livro da Criação* (Libro de la Creación) de 1959-1960, Lygia Pape retoma la práctica performativa que había elaborado a lo largo de años anteriores, siempre, en contacto con el

<sup>87</sup> Definición de antagonismo. 1. m. Contrariedad, rivalidad, oposición sustancial o habitual, especialmente en doctrinas y opiniones. RAE. <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=antagonismo> (Fecha de consulta: 07/03/2015)

Fig. 68, Fig. 69 Lygia Pape, *Divisor*, 1968.

Fig. 70 Lygia Pape, *Espaço imantado*,  
1995/2011, Fotografía en blanco y negro.  
Foto: Paula Pape.

pensamiento del espacio, ya sea en las coreografías creadas a través de elementos geométricos y cuya disposición espacial y desarrollo escénico estaba fuertemente ligadas a cuestiones espaciales y rítmicas, ya sea por medio de sus conocidas piezas *O divisor*.



En este caso explora la creación de espacios para habitar el mundo y el significado de las formas arquitectónicas que lo componen y que a diferencia de lo que acontece en su obra anterior, el espectador puede realizar una lectura desde el lado inverso, desmontado las formas e incluso regresando a la forma del plano.

Estos libros de artista son, desde nuestro parecer, el reflejo formal del pensamiento de Lygia Pape en torno al espacio magnético, es decir al espacio de configuración múltiple y variable, de temporalidad efímera y constituido por acciones que funcionan como campos magnéticos para la iteración social espontánea.

*E o camelô também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega assim numa esquina, abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, às vezes curto, às vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha, e o espaço se desfaz.*

Lygia Pape.

*El Camelô (vendedor ambulante) sería una forma de espacio imantado, en el sentido que llega a cualquier esquina, abre aquella maleta y empieza a hablar, creando de repente un campo imantado que hace que las personas se aproximen y se conecten con aquel discurso irregular, a veces corto, otras veces largo, y de repente él cierra la boca, cierra su caja y ese espacio se deshace.*

Lygia Pape





Fig. 71 Helio Oiticica, *Seja herói, seja marginal*, 1968.

El denominador común de todos los artistas del movimiento neoconcreto, fue la búsqueda de trabajar a favor de un espacio de trabajo en efectiva integración con el espacio del mundo real. Para esto fue fundamental la transposición y confronto entre forma y fondo, que anteriormente estaba restringida a los límites físicos del trabajo.

Proponiendo una nueva percepción en la cual, este fondo no podría restringir las dimensiones de los objetos y al mismo tiempo se limitase a las condiciones del soporte en trabajos bidimensionales o tridimensionales, buscando la superación de ese dualismo existente entre el espacio convencional del arte y el espacio real, o por así llamarlo, el lugar que ocuparían las prácticas artísticas en el mundo.

Si la investigación plástica de Lygia Clark se dirigió a la interacción sensorial de la obra de arte y el espacio; y la de Helio Oiticica al desbordamiento de la obra de su experiencia bidimensional aproximándose a la vivencia espacial y social en las comunidades precarias, Lygia Pape, a lo largo de su obra y su pensamiento, trabaja en la integración de las esferas estética, ética y política, es decir, en la construcción de un terreno ambiguo situado entre la percepción colectiva (y no apenas de carácter histórico y cultural, sino también estructuralmente) y la percepción individual del espacio y de la imagen.

***La certeza injustificable en un mundo común es para nosotros la base para la verdad.***

Maurice Merleau-Ponty



Fig.71

Para entender este pensamiento, relacionando la obra de estos artistas con el contexto social y espacial, debemos matizar un hecho característico propio del espacio urbano brasileño, pues más de la mitad de la población que habita la ciudad de Rio de Janeiro en Brasil vive actualmente en agrupamientos precarios de vivienda, que popularmente llamamos de favelas. Territorios estos de la incertidumbre donde se redefine la sociedad contemporánea en un tránsito hacia un plan de futuro incierto. Esta conlleva la aparición de una nueva geografía generada por una serie de conflictos y confusiones que no solo repercuten al ámbito de la planificación urbanística, sino que son referencia de un modelo viciado de inestabilidad política y de capitalismo feroz.

Hablamos de territorios basados en el intersticio y en la forma de frontera, que atraviesan transversalmente el espacio urbano. Esferas de marginalidad donde todo se permite, debido a la negligencia política y la falta de un plan de acción social.

Estas formas de ciudad incierta, se caracterizan por su situación periférica dentro de los terrenos de lo indeterminado bajo un sentimiento de espera, escepticismo e indecisión donde cientos de personas se ven obligados a morar en el "exilio urbano" aprovechando los intersticios que la ciudad ofrece, creando así verdaderas comunidades aisladas en un sentimiento de atracción y repulsa ante la ciudad que crece desde posiciones más centristas.

Estos modelos inestables de habitar el territorio surgen de manera espontánea en la formación de núcleos comunales de subsistencia, ante la falta de suelo y de promociones públicas y la inexistencia de una verdadera política de vivienda social, sin contar con la creciente inflación de los precios de la vivienda, la precariedad laboral o la falta de legislación y de políticas públicas.

Estos modelos de habitar, son en cierto sentido, referente de lo que significa pensar el espacio público contemporáneo en las ciudades masificadas de hoy en día: los bordes de las grandes ciudades, son exactamente el territorio apropiado donde la controversia y el antagonismo se experimentan de manera más directa, gracias a esta apropiación e interpretación del modelo de vida contemporáneo hacia un modelo, principalmente de subsistencia, pero también de creación de una comunidad o heterotopía social, donde el desarraigo se convierte en identidad colectiva.

Estas comunidades, como mencionábamos anteriormente, son un modelo del caos global que experimentan el mundo contemporáneo y por lo tanto están íntimamente relacionadas con los conceptos



filosóficos anteriormente relacionados y con la experimentación de los lenguajes artísticos contemporáneos.

Me parece interesante proponer, en este caso, como podemos relacionar este movimiento estéticamente caótico en su composición física y funcional con las teorías desarrolladas por la ciencia respecto a cuestiones científicas, y que fueron comúnmente denominadas como *Teorías del Caos*, donde se enuncian la existencia de sistemas dinámicos caóticos que coexisten junto con los modelos estables componiendo un sistema dinámico. Estos comportamientos aleatorios, denominados caóticos, se sienten atraídos por un modelo tractor y por otro lado experimentan una fuerza repelente que los aleja de este, permaneciendo en constante rotación dentro de un estado de vigilia, sin desenvolvimiento de una forma final.

Este modelo de relación, es exactamente el que pretendemos utilizar como metáfora para intentar definir, estos modelos periféricos de ocupación del territorio llamados, favelas, invasiones, barracas, o chavolas... y que experimentan, desde mi punto de vista unas características similares a los sistemas dinámicos de los que nos habla, la ciencia exacta en la Teoría del Caos.

Esta formulación de lo que no es considerado lineal, se sincretiza muy bien con el pensamiento heterotópico y rizomático de Deleuze y Foucault, respectivamente.

Así pues, podríamos establecer una relación entre lo que las teorías del caos enuncian respecto a los atractores y repulsores y lo concepción de estos espacios lugares, habitados por los desarraigados, en continua controversia a los proyectos urbanísticos desarrollados desde el corazón de la ciudad.

Estos lugares “sin lugar”, forman parte de la fisonomía de la ciudad contemporánea en la medida en que, existen gracias a ella, la parasitan y la sustentan. Es decir, la gran cantidad de personas que viven aglutinadas en este sistema caótico de arquitectura, se sienten atraídas por la necesidad de morar cerca de la metrópoli, como modelo de subsistencia. Y al mismo tiempo que son atraídas, son a la vez repudiadas por un sistema global que les excluye de la participación social de la ciudad.

Hablamos de una estructura ligada a un modelo de subsistencia donde la arquitectura nómada pierde y gana territorio constantemente. Y este movimiento de eterna desterritorialización, no es sino un paradigma de lo que acontece con el resto de nuestra sociedad. El caos global, es quizá una de las características más

presentes en el intento de reflejar lo que está siendo el modelo de vida contemporáneo.

En este sentido, hablamos de algo que está fuertemente relacionado con el llamado *Pensamiento del Afuera*<sup>88</sup> desarrollado por Foucault en el que nos habla de espacios tan abiertos como cerrados y donde el pensamiento juega sin límites de una manera tangencial a la realidad que experimenta:

*...lugares sin lugar, umbrales atrayentes, espacios cerrados, prohibidos y sin embrago abiertos a los cuatro vientos (...); habitaciones más largas que anchas, estrechas como un túnel, donde la distancia y la proximidad, - la proximidad del olvido, la distancia de la espera-, se acortan y ensanchan continuamente.*  
Foucault<sup>89</sup>

<sup>88</sup> FOUCAULT, Michel.  
*El pensamiento del afuera*. Valencia:  
Pre-Textos, 1997.

<sup>89</sup> ídem

4

---

## **El espacio *Informe***

*Informe.*

(Del lat. *informis*)

1. adj. Que no tiene la forma, figura y perfección que le corresponde.
2. adj. De forma vaga e indeterminada.



4.1 El desvanecimiento del Objeto

Como vimos hasta ahora, el interés por la reflexión y la creación de proyectos vinculados de forma más o menos directa con el contexto espacial se inició tras el profundo cambio de paradigma que se produjo entre los años 1960/1970 y al cual se ha convenido llamar en muchos de los textos consultados como “la salida de los circuitos artísticos convencionales” o por así llamarlo, la intersección del hecho artístico en las formas de realidad directa.

Es en este punto en que la producción artística se ve contaminada directamente de diversas ideas producidas por los movimientos políticos y sociales, que cuestionan los diferentes tipos de “establishment”, empezando por el cuestionamiento de hombre blanco heterosexual y occidental, pasando por el inicio de una nueva óptica de entender la historia de la humanidad a través de los estudios poscoloniales, que re-enfocaron la historia escrita y la narración occidental. El deseo generado por cambiar la óptica global en el campo de lo moral y lo espiritual, así como los intentos de reconstruir una sociedad basada en la idea de diversidad, desencadenó un flujo sin precedentes de protestas, publicaciones y actos culturales en los cuales, la producción artística encontró una salida directa de la lógica del objeto, cuestionando como es lógico, el propio “establishment” del arte desde la relatividad de un punto de vista fuera del eje museo, o del de la sala de exposiciones.

El enfrentamiento al conservador, mercantilizado y jerárquico esquema desde el que las artes habían estado trabajando hasta el momento, surge como irremediable cuestión frente a una producción alienada heredera del pensamiento científico modernista que había tendido a despreciar todo aquello que no estuviese relacionado con la razón. Es precisamente en esta búsqueda de la si-razón o del sinsentido del acto artístico que encontramos algunas de las nuevas visiones de crear una idea de arte ajena a lo material y definitivamente enfocada al interés del proceso como forma de creación y como reacción al objeto, generando un gran foco de tensión en aquellos momentos, donde el sistema artístico americano y europeo disputaban su primacía con la creación de grandes instituciones culturales.

Desde allí, desde esta huida de la producción de objetos como elementos de transacción, los límites del acto artístico comenzaron a ser explorados y ampliados en un glosario de corrientes y contracorrientes enfrentadas siempre al sistema comercial y puramente expositivo.

Pasando de una estética de la obra como objeto, a una estética de la obra como proceso y poniendo en cuestión la visión reduccionista de la experiencia estética asociada a la belleza formal desconectada de su entorno, la nueva producción artística desarrollada, como hemos visto anteriormente, a partir de las décadas de 1960 y 1970, redefinió los parámetros de otros campos como el de la ciencia, la comunicación y la vida cotidiana, para acercarla a la experiencia creativa y por lo tanto, alejándose de movimientos de ruptura iniciales como el minimalismo o determinadas propuestas conceptuales, que ya habían sido asumidas por las instituciones museísticas y estaban generando un circuito mercantil similar al que criticaban en su origen<sup>90</sup>.

Esta reconsideración del arte de objeto y del objeto del arte, como anunciaba la exposición celebrada a inicios de los 90 en el MOCA de Los Ángeles, *Reconsidering the object of Art -1965-1975*, intensifica la crítica al obsoleto sistema de representación de las artes y de cómo esta es comunicada y expuesta dentro de los organismos de exhibición tradicionales y no convencionales.

<sup>90</sup> Las propias actitudes de vanguardia que dieron lugar a la ruptura formal del proceso creativo se institucionalizaron como práctica en acontecimientos como la exposición *New York Painting and Sculpture 1940-1970*, en el Metropolitan Museum of New York o en el propio MoMA, con la exposición “Estado del arte, 1970”.

Fig.72 Catálogo de la exposición, *Reconsidering the object of Art-1965-197* en el MOCA de Los Ángeles. 1994.

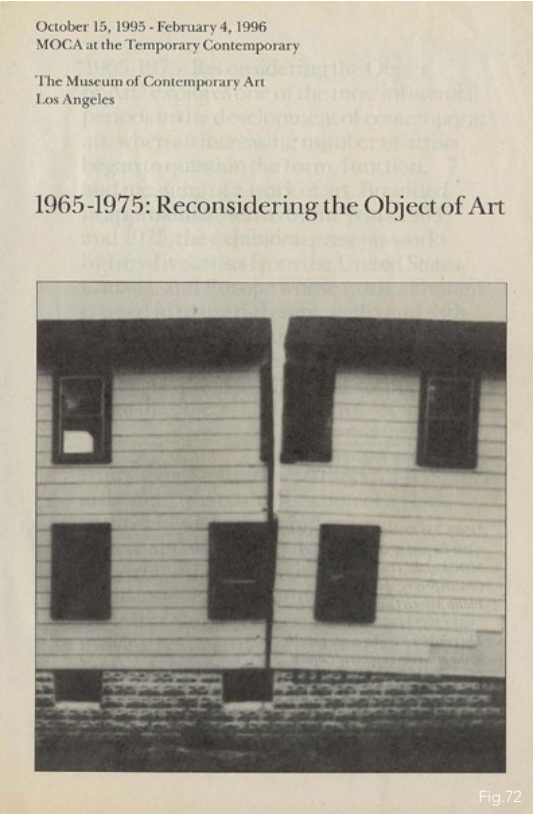


Fig.72

<sup>91</sup> LIPPARD, Lucy R.  
*Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico*. De 1966 A 1972; Madrid: Akal 2004.

Fig.73 Bas Jan Ader, Still de video, *Broken fall (organic)*, 1971.

Si el paso de lo visual a lo conceptual, supuso una ruptura con los modelos heredados del modernismo, estos movimientos de apertura de diferentes procesos no estrictamente ligados al hecho de la exposición sino al proceso como elemento fundamental de la obra, supuso que las condiciones de recepción por parte del público fueran totalmente alteradas.

Volviendo nuevamente al texto de Lucy R. Lippard, citado al inicio de esta tesis, en *La Desmaterialización del objeto artístico*<sup>91</sup>, quizás lo más importante que se destaca de esta experiencia contextual, es que los artistas conceptuales del momento abrieron cuestiones referenciales a la vinculación del arte con las energías sociales, en un intento abierto de cuestionar sus propios límites. El pensamiento del arte como idea y como acción supuso una ruptura con la exclusiva materialidad de la obra y sobre todo, la capacidad transformadora del público ante el propio proceso de producción artística, haciendo cada vez más difusa la barrera entre espectador, obra y artista.

La reivindicación de estas actitudes valora de forma pluridisciplinaria su inserción e impacto, no solamente sobre la acción y su proceso, sino también sobre su conocimiento. Y es a partir de esta valoración que se reformulan todos los conceptos anteriormente vinculados a la producción artística en el espacio público e incluso la propia definición del arte dentro del mercado.

La práctica experimental y existencialista de Bas Jan Ader, puede ser paradigma de esta ruptura con el objeto material del arte y al mismo tiempo hace referencia a una larga lista de cuestiones relativas a la función del arte y su relación extrema con la vida. Bas Jan Ader plantea, en muchos de sus trabajos, y por lo tanto como tema recurrente, la caída como una metáfora existencialista. El individuo contemporáneo, que debe sentirse libre gracias al estado del bienestar que desde el sistema capitalista se fundamenta como su origen natural, utiliza esa libertad para provocar su propia caída y con ella caen las ideologías, la historia, las tradiciones y hasta el origen religioso de un cuerpo compuesto de alma e indisoluble en esencia.

Para Ader la práctica artística no podía ser considerada como una respuesta a ciertas ideas rescatadas del mundo de la narrativa filosófica y puestas sobre el plano con el objetivo de petrificar su contenido, sino que, por el contrario, el artista pensaba en la práctica del arte como una búsqueda y un camino unido a la vida, donde no hay certezas, ni seguridad de no caer o fracasar durante el trayecto.



Fig.73





Fig.74

Fig.74 Bas Jan Ader, Still de video, *Fall II*, Amsterdam, 1970.

Fig.75 Bas Jan Ader, Still de video, *Fall I*, Los Ángeles , 1970.



Fig.75

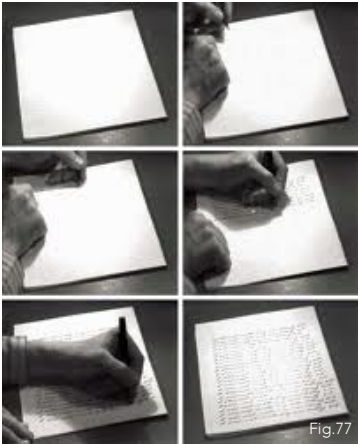


Fig. 76 Mel Bochner, *Measurements*, 1969.  
Fig. 77 John Baldessari, Still de video, *I will not make anymore boring art*, 1971.  
Fig. 78 Vito Acconci, *Seedbed* Sonnabend Gallery, 1972.

Esta reivindicación de lo inmaterial, surge con una fuerza especial en las intervenciones realizadas por Mel Bochner desde finales de 1960 y que tituladas con el nombre de *Measurements*, revelan las medidas físicas del espacio donde se realiza la exposición, sin más nada que unos simples trazos que indica el valor numérico de las medidas de la sala. En este sentido, el espacio formal del museo determina finalmente la intervención, cuya permanencia es apenas reproducible dentro de aquel espacio e imposible de transportar ni reproducir en otro contexto.



Esta relación entre el pensamiento de la forma, su reflexión y representación la podemos adivinar igualmente en *I will not make any more boring art* de John Baldessari de 1971, como forma de desplazar la función del arte hacia los límites del absurdo mediante la repetición de una acción decadente y al mismo tiempo irónica sobre la función del artista y la consideración de su obra en términos de mercado.



Las acciones más simples y cotidianas son el campo de trabajo de Vito Acconci, que al mismo tiempo trabaja estas formas como performances aisladas de su contenido práctico, desvirtuando así la idea de su acción y descodificando el lenguaje corporal cotidiano, para implicar al espectador a través de sus palabras acciones y gestos, convirtiéndolos en cómplices de su acción, como por ejemplo en *Claim Excerpts* de 1971 o *Seedbed* de 1972, ya sea sentado en un sótano con los ojos vendados pronunciando amenazas continuas hacia los espectadores o escondió debajo del suelo de la galería, masturbándose y susurrando sus fantasías sexuales a los espectadores que visitaban el espacio vacío de la galería.





Fig. 79



Fig. 80

Frente a la visión del artista como productor, vamos al encuentro del artista como organizador de contenidos y formas. Un elemento de discusión que es una parte más del proceso creativo y que se enfrenta a la discusión como una parte más del conjunto de situaciones que componen el acto creativo, bajo herramientas semióticas en los que los objetos, la acción y el espectador están organizados por ideas. Y es lógicamente en el campo de la acción o de la performance que surgen con más facilidad este tipo de actitudes.

En una línea particularmente didáctica, el arquitecto polaco Oskar Hansen centró el basto de su producción al desarrollo de una teoría de la forma abierta (Open Form). Esta teoría, que puede considerarse más específicamente como una "actitud", fue imaginada como herramienta para el diseño de proyectos arquitectónicos y su relación y aplicación en la pedagogía del arte y dio lugar a un amplísimo conjunto de experimentos que sitúan la interacción con el otro, el intercambio y la socialización del objeto artístico en el centro de atención del creador. Hansen ideó y desarrolló un sistema pedagógico revolucionario de gran potencial para el desarrollo de las facultades creativas y relacionales del individuo y del grupo. En su sistema es considerado que toda acción individual debe ir encaminada a permitir una respuesta y la implicación del otro o del grupo.

Del mismo modo que se produce esta desorientación entre el proceso de trabajo y el resultado del mismo, también se desdibuja

la separación entre el autor y el espectador, cuestionando una serie de conceptos fundamentales hasta el momento como la importancia de la autoría en la obra y reclamando la intensa participación e inclusión del público.

El énfasis de la unión entre artista y espectador está obviamente supeditada a la comprensión de una serie de signos, significados, materiales y códigos que colocados en el espacio y en el tiempo, derivan en la formación de una comunidad basada en la experiencia, donde las obras adquieren una unidad cuestionada por el hecho de la acción y no por la ubicación en un lugar concreto.

Ante esta elaboración de una práctica artística de no separación entre el acto de hacer y de exponer, la percepción y la comprensión de la situación es la única forma de entender la pérdida de importancia en el objeto estructural. Las obras que actualmente consideramos como un signo intermedio entre la documentación y el acto de la comunicación de tales acciones son el objeto de estudio que actualmente nos confronta con la reflexión estética de la experiencia.

Retomando nuevamente el texto de Rosalind Krauss sobre el campo expandido<sup>92</sup>, el acto escultórico pierde sus señas de identidad y se convierte en algo cuyo contenido es cada vez más difícil de definir, configurándose en relación a las operaciones lógicas que el espectador realiza en base a sus códigos culturales. Iniciase así una apertura a las múltiples posibilidades conceptuales y el

<sup>92</sup> KRAUSS, Rosalind E.: "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996

Fig. 79. Vito Acconci, *Seedbed*, Sonnabend Gallery, 1972.

Fig. 80 Oskar Hansen, Conferencia sobre la Teoría de la forma abierta, Fotografía de archivo. Varsovia, 1975.

3 BREA, José Luis.  
*Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura de los años ochenta y noventa en "Arte, Proyectos e Ideas" N°4.* Valencia: Universidad Politécnica: Valencia, 1996, Pág. 13-30.

La ampliación del concepto de "site specific" hacia una comprensión más global del campo de acción de arte, implica aceptar que este

Si la estructura del poder, como hemos visto, utiliza el espacio urbano para la creación de relaciones a favor de la dominación, la productividad y el desarrollo de un sistema único de pensamiento, estas nuevas prácticas artísticas vinculadas al mundo de lo social, utilizan la producción cultural para ocupar y redefinir los mismos espacios urbanos, creando modelos disidentes que operan dentro de los mismo parámetros físicos espaciales.

Fig. 81 Esquema, en espiral propuesto por José Luis Brea en el texto *Ornamento y Utopía Evoluciones de la escultura de los años ochenta y noventa*. 1996.





## 4.2 El autor *Informe*, la emancipación del espectador y/o la Intensificación de la vida.

El espejismo de la crisis del yo, que sobrevolaba la idea del desaparecimiento del autor como único responsable del proceso creativo, ya desde inicios del siglo XX<sup>94</sup>, surge con mayor fuerza a finales de los años 1960 y comienzos de 1970 a partir de las reflexiones de dos pensadores cuyas ideas fueron más que necesarias para la afirmación de la teoría de la deconstrucción: Michel Foucault, principalmente en su texto *¿Qué es el autor?*<sup>95</sup> de 1969 y Roland Barthes en su artículo *La muerte del autor*<sup>96</sup> en 1968.

Ambos trabajan bajo las mismas ideas y al mismo tiempo proponen soluciones y enunciados que marcan matices en el pensamiento occidental, posteriormente retomadas por intelectuales más cercanos a nuestra contemporaneidad como el filósofo francés Jacques Rancière, y principalmente en su libro *El espectador emancipado*, publicado en 2008<sup>97</sup>.

Si por un lado, Barthes trabaja en relación al dominio de las ideas y la importancia activa del lector, como copropietario de las mismas, el cual hace posible la existencia de un autor, Foucault piensa en la figura del autor en relación a la muerte de la obra, la cual perdura y supera la propia autoría de la creación, sobreviviendo a su autor y redimensionada a través del tiempo por la figura del lector, que es a su vez un actor múltiple.

Tal como afirma Barthes, en la obra no aparece la voz del artista, de un yo particular, sino la voz del lenguaje, de la misma escritura, y por tanto muestra que el sujeto existe, no como fundamento de la obra, sino como construcción gramatical dentro de la misma. No es una persona, con una biografía particular, sino una ficción, un personaje creado para sostener las construcciones del lenguaje que es propiedad del mundo de las ideas.

Algunas de estas ideas son puestas en práctica, en cierto modo de manera radical por el colectivo Wu Ming (Wu Ming Foundation<sup>98</sup>) que es el seudónimo de un grupo de escritores italianos que trabajan de forma colectiva en la elaboración de una narrativa literaria que sobrepone la importancia de la obra, en cuanto génesis de la creación, y no la fama de quien la produce. El colectivo, que trabaja desde el año 2000, fue formado por miembros derivados de la sección boloñesa del *Luther Blissett Project*.



Wu Ming ("anónimo" en chino) cuestiona la legitimidad del autor como responsable del contenido, no solo conceptual de la obra, sino también sobre los derechos de autor y remuneración económica. Y en este sentido todas las creaciones colectivas del grupo tiene como propósito antepone su descarga directa bajo licencias Creative Commons no comerciales u otras modalidades de licencias del tipo Copyleft, cuya reproducción (completa o parcial) se permite en cualquier formato siempre y cuando no sea con fines comerciales.

"La revolución no tiene rostro", y este es precisamente el lema de los Wu Ming. Pero además de declarar su interés por la no identificación del autor, intentar regenerar el modelo tradicional de escritura narrativa en formato de novela, no mediante la formulación de recursos literarios que propongan un nuevo estilo narrativo, sino en la formulación de cuestiones críticas en torno a la estructura comercial y simbólica del mundo literario, cuestionando el papel de la industria del libro como "maquinas productoras de celebridades".

Si Jacques Derridá, ya había sugerido pensar en *El mito de la caverna* de Platón, indagando en el afán paternalista del mundo occidental por hallar verdades objetivas en las que instalarse que se correspondan con verdades objetivas reales, intentando desmontar el personaje que consigue escapar hacia mundo real y a partir de tal experiencia muestra la verdad al resto, Barthes da un giro más allá y plantea la posibilidad de creer en el lector como un agente activo, dejando de la lado el espectador que meramente se dedica a querer averiguar

<sup>94</sup> JARAUTA, Francisco. *Fin-de-siècle: ideas y escenarios*, en ROCHA, Teresa (ed.), "Miscelánea vienesa, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.

<sup>95</sup> FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.

<sup>96</sup> BARTHES, Roland. *La muerte del autor*, en "El susurro del lenguaje", Barcelona: Paidós, 1987. págs. 65-71.

<sup>97</sup> Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

<sup>98</sup> <http://www.wumingfoundation.com> (Fecha de consulta :19/05/2015).

Fig. 82 Imagen representativa del colectivo Wu Ming (Wu Ming Foundation)

<sup>99</sup> NIETZSCHE, Friedrich.  
*Así hablo Zarathustra*. Madrid: Alianza  
Editorial, 2003.

<sup>100</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich.  
*Fenomenología del espíritu*. Valencia:  
Pre-textos, 20009.

<sup>101</sup> FOSTER, Hall.  
*El artista como etnógrafo* en "El retorno  
de lo real". Madrid : Akal, 2001.  
Págs. 175-207.

<sup>102</sup> BENJAMIN, Walter.  
*El autor como productor*. Madrid:  
Taurus, 1975.

las intenciones del autor en la obra.

En referencia directa a Friedrich Nietzsche el cual declaró la muerte de Dios<sup>99</sup> en 1885 y anteriormente a Georg Wilhelm Friedrich Hegel el cual referencia el colapso de las ciudades estado y su orden autónomo en el libro la *Fenomenología del espíritu*<sup>100</sup>, Barthes critica la abstracta presencia de la autoría, descentralizando el origen de las ideas y desvinculando el texto de la autoridad que de manera previsible controla el significado del mismo. Por lo tanto pretende asimilar la capacidad creativa del espectador asumiéndole un nuevo protagonismo en la configuración de un imaginario del cual es al mismo tiempo partícipe. En cierto modo lo que importa no son tanto los enunciados, sino la enunciación surgiendo de este modo, el concepto de la "obra abierta".

Por su parte Foucault evidencia la existencia del autor vinculada al devenir del tiempo, ya desde el anonimato medieval pasando por la exaltación de la propiedad y el nombre propio en la actualidad, unido desde luego al naciente capitalismo que favorece la noción de "propiedad privada". La exigencia de la figura del autor viene condicionada por la necesidad de encontrar un responsable a quien culpar o reprimir del acto mismo de su producción, capaz de responder por él ante las leyes.

Por estos motivos vemos necesario desvincular al autor, como único elemento relevante en el proceso de creación, siendo que su postura debería definirse como un organizador de símbolos que juega con el contenido desde los márgenes del lenguaje, intencionado una variable de interpretaciones que exigen la posición activa del espectador.

Y en este sentido, tanto Barthes como Foucault intuyen la importancia del *artista como etnógrafo*, del cual hablará posteriormente Hal Foster<sup>101</sup>, o aquel profesional que sujeto al ámbito de la antropología elabora una serie de catálogo descriptivo capaz de interpretar las formas de vida, usos, costumbres, creencias y mitos de una sociedad, despojado de la maestría y del dominio de la técnica.

El giro etnográfico de la figura del autor en este texto de Foster destaca la importancia del pensamiento de Walter Benjamin elaborada a través del texto *El Artista como productor*<sup>102</sup>. El etnógrafo entonces sustituye al modelo de productor que propuso Benjamin y que respondió en su momento a la estatización de la política bajo el fascismo, recuperado después en los años 80 para contestar a la capitalización de la cultura y privatización de la sociedad bajo los mandatos de Ronald Reagan en EEUU y Margaret Tahtcher en UK, principalmente.

Este nuevo análisis es impulsado en gran medida por la pérdida del dominio institucional del objeto artístico. La práctica artística dejó de inscribirse únicamente en los términos espaciales del museo o la galería y el espectador ya no pudo ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos, pasando a ser matizado por diferencias económicas, étnicas, sexuales etc. y que constituyeron una serie de desplazamientos en la ubicación del arte, pasando de los límites del museo al campo ampliado de la cultura, del cual la antropología como ciencia del conocimiento suponía una herramientas más cercana para el estudio de sus funciones y narraciones.

Si por un lado este grupo de intelectuales trabajan sobre la necesidad del desvanecimiento de la figura del autor, más cercanos a nuestra contemporaneidad el filósofo Jacques Rancière piensa en la necesidad de la emancipación del espectador, no sólo del autor como creador de imágenes o relator de los acontecimientos, sino de la emancipación incluso de la propia obra.

Las imágenes, objetos o performances creadas por los artistas ostentan, dentro de un régimen de jerarquía, el mismo lugar que el creador y el espectador. Toda forma de creación es por tanto susceptible de ser reinterpretada, completada y cuestionada.

La aportación de Rancière a estas ideas de la desmaterialización de la obra y la pérdida de la autoría, cuestionan los límites del autor y del espectador e indagan en la tradicional distancia que se crea entre el poseedor de las ideas y el receptor, a priori ignorante, que apenas recibe impulsos para la consecución del conocimiento. Esa distancia entre el artista y el espectador es lo que produce el fracaso de la obra, pues elabora una serie de efectos que deben ser contemplados por el espectador, enturbiando así la capacidad del mismo para efectuar libres interpretaciones.

**... la emancipación en el campo del arte pasa por que el autor  
"no quiera ser dueño del efecto"**<sup>103</sup>

A lo largo de la historia, el espectador ha sido considerado como aquel sujeto que mira, atiende y aprende, en oposición al actor que conoce y que actúa. El rol del espectador ha sido fundamentado, entonces, en la idea de pasividad e inmovilismo, ajeno a cualquier tipo de contribución en el proceso pedagógico del aprendizaje.

<sup>103</sup> "La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada", Entrevista con Amador Fernández-Savater, publicada el sábado 15 de mayo de 2010 en *Público*.

<sup>104</sup> Rancière, Jacques.  
*El espectador emancipado*. Castellón:  
Ellago Ediciones, 2010. Pág. 28

Frente a esta noción, Rancière defiende un teatro sin espectadores pasivos a favor de una contribución activa de los participantes, ejemplificado estas ideas por medio de las propuestas del teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el teatro épico de Bertolt Brecht.

Ambos (Artaud y Brecht) cuestionan la posición del distancia del espectador frente al del autor. Si por un lado, esta distancia entre ambos, hace posible que el espectador tenga la posibilidad de crear un discurso crítico de la obra, como sería el caso de Brecht, por otro lado, y referenciando a Artaud, no sería posible entender el acto creativo sin que el público sea parte fundamental del proceso de creación y representación, como centro de la obra.

Ambas actitudes, son consideradas como ejercicios políticos, y como tal suponen una ruptura de lo convencionalmente entendido como tal, rescatando la creación como un lugar posible para producir disenso en el arte, rescatando nuevas formas de relación y significados donde el espectador ejerce la libertad de la mirada y adquiere el mismo estatus que el artista y la obra en los procesos de configuración del lenguaje artístico.

*Soy consciente de que es posible decir de todo esto: no son más que palabras, de nuevo sólo palabras. No lo recibiría como un insulto. Hemos oído a tantos oradores que hacían pasar sus palabras por algo más que palabras, por la fórmula de entrada a una vida nueva; hemos visto tantas representaciones teatrales que pretendían ser no sólo espectáculos, sino ceremonias comunitarias; e incluso hoy, a pesar de todo el escepticismo «postmoderno» para con el deseo de cambiar la vida, vemos tantas instalaciones y espectáculos transformados en misterios religiosos que no resulta necesariamente escandaloso oír decir que las palabras son sólo palabras. Despachar los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.*<sup>104</sup>

En analogía directa con esta ruptura de jerarquías propuesta por Rancière cuando habla de la relación entre el autor, la obra y el espectador, deberíamos tener en cuenta, cómo los estudios poscoloniales ha influenciado este pensamiento deconstructivo del sujeto como narrador de una historia irrefutable. Por eso, y apenas para hacer mención de esta idea, sugiero que sea contemplado

dentro de este marco de relaciones, las teorías de Gayatri Chakravorty Spivak, en torno a la figura del subalterno, como fundamentales para entender la relación entre narrador, emisor, veracidad y subjetividad.

“Can the subaltern speak?”: ¿Pueden hablar los subalternos?. Esa es la pregunta que Spivack formula para cuestionar la primacía de un narrador europeo, blanco y heterosexual, que continua siendo el poseedor de la palabra como medio de canalización del saber.

Esta interrogación surge en respuesta a lo que ella consideran ser la primacía de una historiografía occidentalizada en la que las luchas de los pobres y desposeídos (ya sea de capital monetario o identitario), son vistas como una extensión de la agenda propuesta por la élite política. El “subalterno”, por tanto, es visto como poseedor de una política de oposición auténtica y se diferencia de manera radical del movimiento partidista. Y en este sentido, hablamos específicamente de los grupos oprimidos y sin voz; el proletariado, las mujeres, los campesinos, aquellos que pertenecen a grupos tribales. Y es sobre este punto en especial que Spivak monta una parte de su crítica al deconstruir el “subalterno” como categoría monolítica en la que se presume una identidad y conciencia unitaria del sujeto.

Esta teoría que puede ser considerada como un argumento demasiado enraizado en estudios políticos, si consideramos hablar del sentido estético de la obra, no es sino, un argumento irrefutable para evidenciar la idea de relativismo estético y operacional que puede ayudarnos a comprender ciertas prácticas artísticas que iremos comentar en sucesivos capítulos.



4.3 **El Museu como espacio Informe**

Una de las preguntas que surge en relación a esta secuencia de acontecimientos es: ¿que ocurre cuando lo informe toma las riendas del trabajo artístico y a parte de la desmaterialización de la obra, desaparece al mismo tiempo la figura del autor? ¿Que consideraciones hemos de realizar a partir del momento donde consideramos la necesidad de no identificar al emisor y ni al receptor del mensaje?

Nuestra propuesta a estas cuestiones encuentra una contestación en la intensificación de la vida como acto creativo. La intensificación como concepto disociado de la terminología estrictamente productiva, es decir, fuera de parámetros de rendimiento.

El sistema de imperativos y condicionantes que deberían entrar en juego a la hora de promover un proceso creativo, deberían ser entonces similares a los que se ponen en práctica dentro del sistema afectivo y político de nuestro cotidiano, intensificando las relaciones interpersonales entre sujetos que forman parte de una misma realidad, política, social y espacial.

Evidentemente la posición de las instituciones culturales a esta actitud de cambio y elaboración de nuevas subjetividades artísticas, es importantísima para continuar a investigar en las cuestiones que proponíamos con anterioridad. Alguna de las cuestiones que surgen son: ¿cuál es la postura o la idea del museo ante estas prácticas artísticas que desmaterializan el objeto y al mismo tiempo crean una relación anti hegemónica en la relación entre el autor, la obra y el espectador?, esta nueva formulación de un espacio informal, que alcanza a todos los agentes relacionados en los procesos de creación, ¿en que manera afecta a las prácticas institucionales, originalmente contempladas en los límites del museo?, ¿cómo podemos considerar, desde una práctica curatorial, estos procesos inmatereales y espontáneos, que son difícilmente catalogables y que implican una complicidad directa con el espectador y por tanto acentúan la labor del museo como mediador de experiencias?

En esta cadena de acontecimientos parece pertinente hablar del museo como espacio informe, es decir, del museo como un elemento más de esta sucesión de desmaterialización de todos los agentes culturales que desvincula su practica profesional, apenas al formato expositivo y busca otros canales de actuación para el abordaje de la experiencia artística.

Trabajar desde la institución con experiencias artísticas fuera del formato convencional implica en primer lugar reconocer la fragilidad del sistema artístico y la necesidad de una intensificación de los procesos comunicativos en el arte mas allá del formato expositivo.

La exposición como paradigma de la representación artística contemporánea, sigue siendo hoy el día el método predominante con el que trabajan la instituciones culturales. Una exposición como elemento narrativo debería en tanto estar abierta al proceso creativo de la obra y a la modificación de su contenido y forma por medio de los diferentes aspectos que la atraviesan.

Si el ejercicio de la exposición es aquel que es utilizado como herramienta fundamental de conexión del museo con la sociedad, debemos de pensar en ella como un proceso abierto, diferente de su origen en los "gabinetes amateurs" plena de objetos dispuestos en un orden estipulado, donde conjugar la creación artística y sus relaciones entre al publico, la obra y el propio artista.

Cuestionar los limites de la exposición, es al mismo tiempo cuestionar la capacidad de implicación de artista con su obra y del público con el arte contemporáneo, porque en primer lugar el acto de representación está inscrito en una corriente de acontecimiento que pasan por defender la experiencia como hecho fundamental.

Si como hemos venido viendo hasta ahora, las prácticas artísticas contemporáneas han estado indagando en la observación de la realidad y en la participación de los procesos políticos y sociales de manera directa, lo lógico será que la institución cultural, que se compone en gran medida de la fuerza creativa de estos procesos, incorporen esta dinámica a sus modelos de representación. El museo, como lugar de experimentación artística, como interface entre la obra, el proceso, el artista y el público, es al mismo tiempo un espacio de representación y de presentación de nuestras propias formas de vida, dentro y fuera de sus muros, pues tiene la capacidad de ofrecernos algunas coordenadas que nos pueden ser útiles para el ejercicio de un pensamiento crítico constructivo y para la consideración de una realidad en potencia fuera de la sala de exposiciones.

Ante el deterioro del espacio público urbano, como lugar de intersticio social, el museo se convierte en un espacio fundamental para ofrecer la capacidad al ciudadano de poder pensar en determinados aspectos sociales, que aunque sean tratados como modelos de representación de lo real, y su constitución posea un

<sup>105</sup> RIBALTA, Jorge.  
“Experimentos para una nueva institucionalidad”, en *Objetos relacionales*, Colecció MACBA, 2002-2007. [http://www.macba.cat/PDFs/jorge\\_ribalta\\_colleccio\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf) ( fecha de consulta: 20/03/2015)

<sup>106</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix.  
*El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Editorial Paidós, 1985, Pág. 296

<sup>107</sup> RIBALTA, Jorge.  
“Experimentos para una nueva institucionalidad”, en *Objetos relacionales*, Colecció MACBA, 2002-2007, Pág. 263.

carácter frágil y estético, son fundamentales para la definición de un contexto social de trabajo, como una herramienta de investigación en tiempo real capaz de generar cuestiones que estimulen el pensamiento critico del espectador el de la propia institución.

Al igual que en el urbanismo, donde no podemos considerar separar el pensamiento del espacio público del ciudadano, el pensamiento de la institución cultural debería ir constantemente interrelacionado a la creación de práctica hibrida entre de la investigación, la producción estética y la colaboración entre público y comunidad artística.

La fragilidad de las formas artísticas y los espacios intangibles, son dos de las características con las que el museo, como espacio público, ha tenido que lidiar, para poder seguir el acelerado paso de las prácticas artísticas contemporáneas. Fuera de los diferentes programas pedagógicos que acompañan la programación habitual de los diferentes centros de arte y museos, y sin la cual muchas de las intenciones planteadas en el formato expositivo serían apenas un acto aislado dentro del proceso de producción, nuestro interés es contemplar como las instituciones culturales trabajan un modelo “molecular” para trabajar los contenidos y líneas de investigación de sus propuestas.

Hemos referido el termino “molecular”, en relación al texto *Experimentos para una nueva institucionalidad* de Jorge Ribalta<sup>105</sup>, donde reflexiona sobre una posible nueva institucionalidad crítica y desterritorializada de su carácter hegemónico.

El concepto de museo molecular, es rescatado por Ribalta nuevamente del pensamiento de Deleuze e Guattari<sup>106</sup> sobre la posibilidad de articulación de las escalas, macropolítica y micropolítica (molecular y molar), pensando en la necesidad de abordar este binomio, para producir un trabajo políticamente significativo y transformador desde el museo.

*¿cómo podíamos empezar a pensar modelos institucionales frágiles, temporales, desterritorializados, que han interiorizado las demandas de crítica institucional y que son capaces de sostener la movilidad de las prácticas micropolíticas y evitar la congelación y burocratización inherente al marco institucional y a la vez garantizar un marco de cierta continuidad a las experiencias? ¿Cómo construir espacios moleculares en condiciones molares?.*<sup>107</sup>

Parece evidente que es necesario enfocar el espacio del museo como lugar de practica y reflexión, atendiendo a la participación activa de todos los agentes implicados en el proceso, referenciado su singularidad y el cultivo de los afectos, creando una lectura empírica del trabajo y no ideológica que abra nuevos espacios de debate sobre la potencialidad de los diferentes discursos y las prácticas de código abierto (como el *copyleft*, o las licencias *creative commons*, que proponen otras formas de abordar los derechos del autor sobre su obra), para así practicar un modelo institucional que, en cierto modo, piensa en la porosidad de sus límites como una nueva gestión y política cultural en la esfera pública.

En el contexto actual, donde la acción simbólica y su contenido conceptual tiene el mismo valor que las formas materiales en sí, el museo, y concretamente la exposición se acerca hacia posibilidades flexibles que escapan a la objetualizad y catalogación tradicional donde la variable, tiempo y espacio se incorpora como parte fundamental de sus construcción, favoreciendo la experiencia directa del evento como un dispositivo de contacto entre el propio museo, el autor, la obra y el espectador. Este último, inmerso en la producción de la obra como un elemento más y no como mero apreciador de la obra producida, exhibida y teorizada.

Romper con el ritmo tradicional de la producción artística es al mismo tiempo pensar en la redefinición del trabajo del artista. Por ello parece importante creer que el espacio físico del museo ha de ser ante todo una piel porosa, que se contamina del tacto de muchos agentes para crear una personalidad propia y unas líneas de trabajo, basadas en lo común. El museo es espacio público.

En el libro *What do you expect from an art institution in the 21st century?*<sup>108</sup>, editado por el Palais de Tokyo en 2001, sus editores Jérôme Sans y Marc Sánchez, realizaron una serie de entrevistas a varios agentes culturales, de mayor y menos relevancia a nivel internacional, cuestionando su visión en torno a la necesidad de redefinir las prácticas del museo y la expectativa que cada uno de ellos tenia respecto a su experiencia de trabajo en el área cultural.

En las varia entrevistas realizadas se destaca la necesidad de entender el museo como una herramienta para ultrapasar los muros de la mitología con los mecanismos de la imaginación y por lo tanto la búsqueda de un modelo institucional entre lo imaginario y lo referencial, que sea un modelo de laboratorio, asumiendo los errores como factor esencial de su investigación, para integrar a la comunidad artística dentro de un proyecto todavía más ambiciosos, donde la pedagogía y el desarrollo de un pensamiento crítico substituyan la idea de una producción cultural espectacularizada.

<sup>108</sup> SANS, Jérôme Sans y SANCHEZ, Marc.  
*What do you expect from an art institution in the 21st century?*. París: Palais de Tokyo, 2001.



109 Dan Cameron, Senior Curator en el New Museum of Contemporary Art, New York.

110 MANEM, Martí.  
Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado). Bilbao: Consonni. 2012.

Fig. 83 Yves Klein, Performance Antropométrica. Galerie Internationale d'Art Contemporain de París. Marzo de 1960.

Dan Cameron, como representante de uno de los museos de referencia en el panorama internacional de las artes, destaca las cualidades del museo como "animallike", capaz de adaptarse, sin intenciones de capitalizar el momento en el que le toca vivir y por lo tanto destaca la idea de un espacio como interface, donde se conectan diversos aspectos que se relacionan con la idea de local y global, atendiendo en cada momento a la urgencia social que desde la realidad directa se proyecta.

- *The museum in a permanent oscillation between objects and process: "the processual idea has penetrated our system of certainties".*
- *A multiidentitarian museum.*
- *The museum in the move.*
- *The museum as a risk-taking pioneer: to act and not to wait!.*
- *A museum as a locus of crossing of art and life...*
- *The museum as a laboratory.*
- *The museum as a relative and not a absolute truth.*
- *The elastic museum: elastic display, think and building.*
- ... 109

Podríamos citar algunas experiencias que pueden ser inspiradoras para investigar esta concepción del museo informe con la que titulamos este texto. Una de ellas podría ser la importancia estética del jazz como modelo de estructura informe donde la improvisación de una serie de códigos predeterminados es interpretada por diferentes instrumentos, para la consecución de un momento procesual, que difícilmente puede ser reproducido nuevamente como experiencia viva. Igualmente sus cualidades mestizas y hasta marginales, su origen popular conjugado con la práctica virtuosa del instrumento y la importancia del acontecimiento como fundador de una experiencia única, hacen que nos apoyemos en este paradigma para comprender la importancia de un proceso cultural abierto.

Esta asociación que podría plantearse como un acto aislado, tiene relación directa con algunos conceptos importantes que venimos tratando hasta ahora. Algunos de ellos son la acción, el tiempo, el objeto y el espacio.

Referenciado a Martí Manem, en su libro *Salir de la Exposición*<sup>110</sup>, la presentación de la acción en los parámetros galerísticos ha pasado por varias fases de definición y por lo tanto constituye un campo de estudio muy extenso, donde encontrar muchas ideas alrededor de la práctica artística del cuerpo, del tiempo, del espacio

y del objeto. La relación entre la presentación de una acción, su producción, recepción y registro, es un amplio análisis que ha adoptado diversas formas de percepción a lo largo de la historia del arte.

Desde las experiencias de Yves Klein, basadas en acciones pensadas apenas para su documentación y en la elaboración de un objeto final dispuesto a ser consumido nuevamente por el espectador, como una especie de acción que existe apenas para justificar el propio documento final, pasando por la presencia del artista como objeto casi escultórico en la sala de exposiciones, como es el caso algunas de las performances de Gilbert & George o el conocido caso de Marina Abramovich en *The artist is present*, presentado en el MOMA de Nueva York en 2011, donde la artista contempla el paso del público e intenta captar su concentración con la mirada, el arte de acción ha contribuido para hacer del espacio del museo un lugar inestable.



Fig.83





Fig. 84

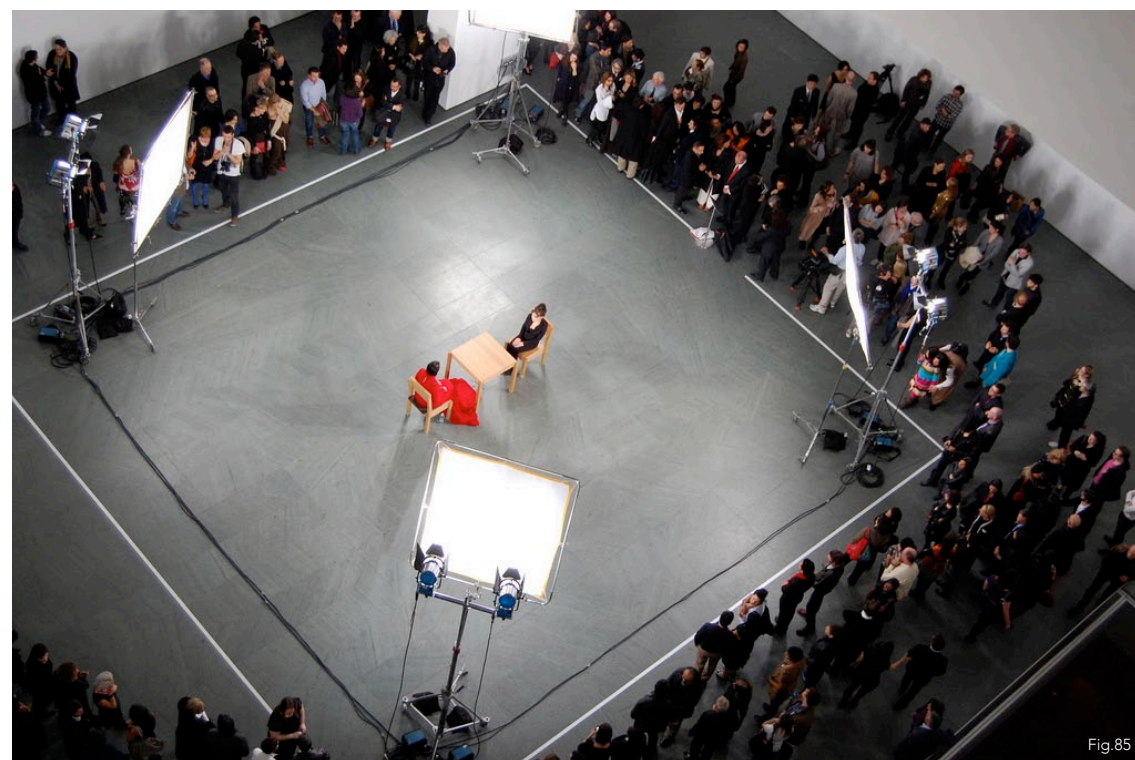


Fig. 85

Para referenciar esta idea de forma, y de espacio como lugar de trabajo, pensamos interesante considerar tres ejemplos paradigmáticos que trabajan con estas ideas. Por un lado las primeras formas del *happening* en la obra de Allan Kaprow y en Ian Wilson. Y posteriormente el análisis de la práctica performativa como desfiguración de la obra en las acciones dirigidas por Tino Sehgal.

La importancia de Allan Kaprow en la idea de la desmaterialización de la obra y de la importancia del autor, como un elemento más de su forma, es indispensable para comprender la historia del arte reciente y en la actualidad.

En 1958, Allan Kaprow publicó el ensayo *El legado de Jackson Pollock*, un ensayo sobre los caminos del arte tras la muerte del pintor y algunas direcciones en la que apuntaba sus intereses dentro del campo de la acción. En dicho ensayo reclama la importancia de los materiales cotidianos para la construcción de un proceso más próximo a la realidad. Y es en este texto que Kaprow utiliza por primera vez la palabra "Happening" en relación a la caducidad de estos mismo materiales cotidianos utilizados sin ningún tipo de virtuosismo.

El "Happening" entendido como un acontecimiento ligado a la vivencia del arte en estado puro, es planteado por el artista como un juego, donde los participantes son parte indispensable del desarrollo del mismo, interpelados en un mismo espacio-tiempo y regidos por una nueva forma narrativa separada de la práctica teatral, por no tener en su estructura un inicio, un nudo y un desenlace predeterminado. Al mismo tiempo no encontraban motivo para elaborar un sistema de jerarquía donde el artista fuese destacado del espectador/participante, estos últimos alentados a hacer sus propias conexiones entre las ideas y los eventos. Para Kaprow todas las acciones son una propuesta y un resultado diferente y su reinterpretación y elaboración en otro contexto supone un punto fundamental en su obra<sup>111</sup>.

Relacionar, hasta el punto de confundir la vida con el arte, significa hacer un ejercicio de democracia para ambas partes. Democratizar la práctica artística significa desplazar el foco de los resultados y una emancipación de la técnicas artísticas, para así poder potenciar la parte creativa que todo individuo posee, que se hace más patente durante la infancia y que desaparece con la edad. De ahí la idea de la necesidad de una democratización de la vida como ruptura con las construcciones sociales aprendidas.

En gran medida, Kaprow posibilitó re-educar la mirada para las diversas posibilidades que se abren cuando se trabaja con

<sup>111</sup> KAPROW, Allan  
*Educación del des-artista*. Madrid: Ardora Ediciones, 2007.

Fig. 84 Gilbert & Georges, Singing Sculpture Performance en la Galerie Sonnabend, Nueva York, 1991.

Fig. 85 The artist is present, Marina Abramovich, MOMA, Marzo 2010.



Fig. 86 a 88 Documentos de la pieza *Self Service* de Alan Kaprow, Boston Nueva York, Los Angeles, 1966.

materiales formas y acciones simples y precarias (en su acepción formal) así como con formas ordinarias y el cotidianas, y que poseen la capacidad de desestabilizar al individuo con un simple gesto, evidenciando la rigidez de las formas artísticas, a favor de las relaciones sociales, construyendo una práctica que, además de desfigurar las fronteras entre el arte y la vida, combina también las ideas colectivas y las particulares.

En algunos trabajos como *Self Service*, Kaprow lleva al límite sus planteamientos sobre la idea de experimentación en el arte y su unión con la vida. Estos happenings se desarrollan en tres ciudades diferentes, Boston, Nueva York y Los Ángeles, durante un periodo de cuatro meses, en 1966. Esto implicó una deslocalización del trabajo a nivel físico y temporal imposibilitando la presencia del artista en todos los happenings, enfrentándose al desafío de delegar no sólo la responsabilidad de la organización sino también la de la participación, cuestionando su propia presencia en el acontecimiento.

Este pensamiento, que abre nuevas formas de pensar en cuanto a la responsabilidad de artista, no presente en el desarrollo

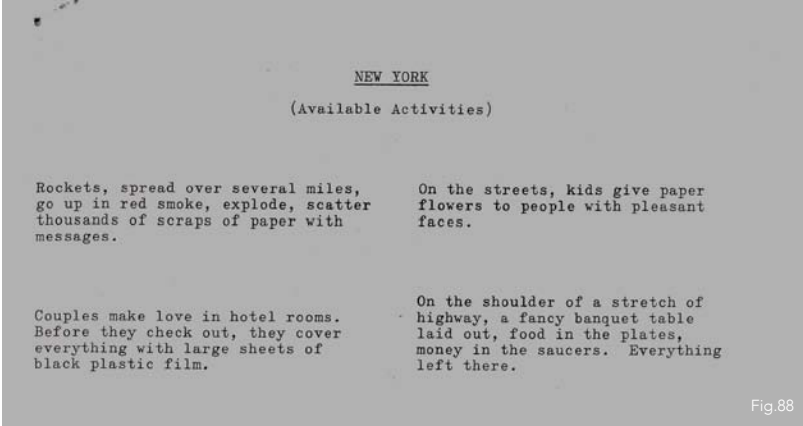


Fig.88

de sus ideas, abriendo las acciones a la responsabilidad del espectador, constituye una experiencia en red, que se distribuye como un recetario de happenings, con la actitud de compartir la experiencia, sin la necesidad de justificar su registro dentro del espacio expositivo.

La idea del autoservicio es sin duda un elemento crítico fundamental en esta propuesta, pues conjuga, por un lado, el modelo icónico capitalista asociado al consumo del supermercado, donde la posibilidad de elección posibilita de manera ciertamente cínica, la capacidad libertadora del consumidor, es decir, somos libre en cuanto tenemos capacidad de comprar aquello que queremos. Y por otro lado el cuestionamiento de la capacidad de individuo de cuestionarse la elecciones que tomamos cada día, dentro de un catálogo inmaterial de acciones no consumibles y por lo tanto fuera del circuito mercantil.

La institución pone al servicio del visitante, un catálogo de acciones para así invitar al espectador a formar parte de la obra, llevándolas a casa y mandando su registro o relato, después de haberlas realizado. En este sentido, la institución pierde su lugar como centro único de exhibición, para ser un espacio de relación entre el artista, no presente en este caso y el visitante, que es a partir de su paso por la misma, dueño de una acción ofrecida.

En un orden de actuación mucho más radical, anexo a la idea de inmaterialidad, no podemos obviar la práctica artística que entre 1968 y 2008 realizó Ian Wilson, adelantándose a ciertas formas de encuentro, como herramienta de producción, y donde la imposibilidad de permanecía esta sujeta a la idea de un acontecimiento basado en la comunicación oral como único elemento en juego.

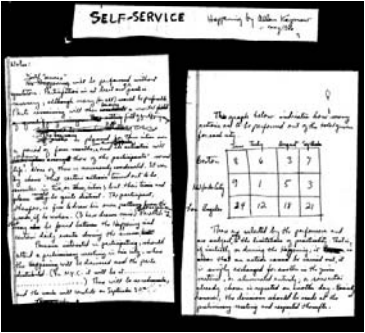


Fig.86

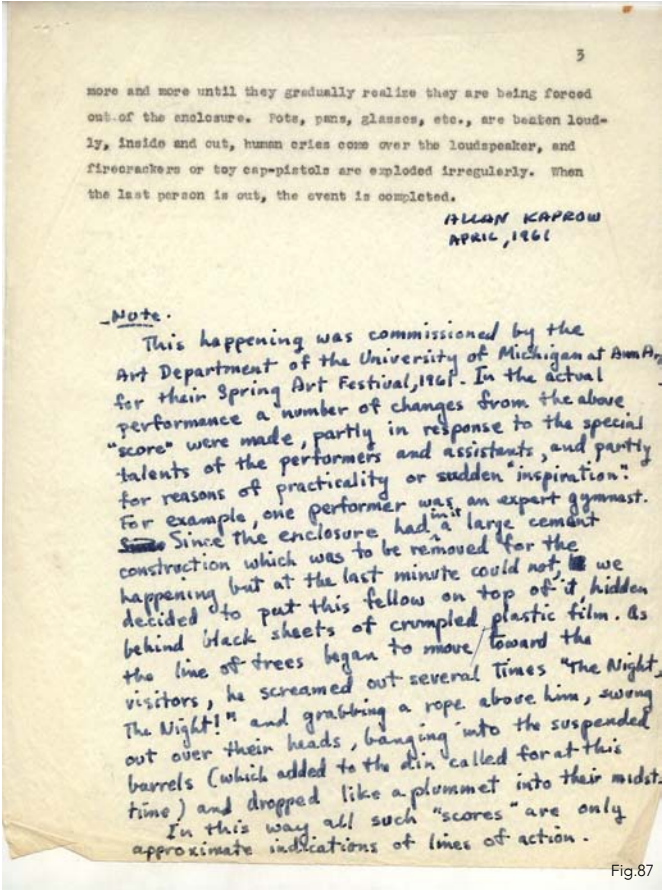


Fig.87

Nacido en Sudáfrica en 1940 y posteriormente emigrado a Estados Unidos, Ian Wilson es una de las figuras de mayor relevancia dentro del arte conceptual Norteamericano de inicios de 1960, junto con otra serie de artistas, quizás más conocidos, como Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Robert Barry y el colectivo Art & Language.

En esta búsqueda por eliminar la forma material de sus obras, en 1968 decidió llevar sus ideas acerca de la abstracción visual a la abstracción invisible del lenguaje y de cómo este podría funcionar como elemento de representación no anexo al ejercicio de producción de objetos, entendiendo que “la palabra hablada” podría considerarse como un elemento indiscutible de representación y por lo tanto apuesta por la comunicación oral como un objeto de reflexión y, al hacerlo intenta llevar la práctica artística a parámetros que no estarían ligados a un lugar específico, sino a una especificidad informal, donde el espacio es creado a través del acontecimiento.

Tras la importancia de sus primeras intervenciones en este sentido inmaterial, *Circulo de tiza en el suelo* y *Circulo de tiza en la pared*, donde propone la esencia de la intangibilidad abstracta en dos piezas que pueden tener lugar en cualquier parte del espacio, sea este urbano, institucional o incluso íntimo, Wilson empieza a insertar la palabra como interferencia en el campo artístico con la palabra “tiempo”.



Para ello comenzó por implementar un programa de creación propia consistente en intercalar la palabra “tiempo” en cualquier

conversación en la que participaba, buscando ese apelativo dentro de un contexto informal e incluso en discusiones públicas, sirviéndole de punto de partida para cualquier debate que entonces se pudiera producir.

En este sentido la comunicación oral era considerada por Wilson como una esencia disoluble de la labor artística y no encontraba mejor herramienta que su práctica para relacionar el pensamiento con la praxis. En propias palabras de Wilson: *Cualquier conversación, cualquier comunicación oral, es un ejemplo del objeto de mi pensamiento o el objeto que estoy intentando comunicarte (...). Lo que trato de hacer es dirigir tu atención hacia la idea y la actividad. Aunque los transmisores son físicos, su objeto mental no lo es, por lo que pasa a ser una experiencia difícil de transportar*<sup>112</sup>.

Su participación entonces en determinadas exposiciones institucionales, consistía en programar debates y discusiones dentro de la sala de exposiciones con la colaboración del público visitante. Su presencia como artista, ni siquiera era indispensable para la formulación de tales situaciones. Apenas delimitaba los parámetros del debate en una formulación abierta a la discusión.

Así, girando alrededor de la cuestión del conocimiento como generador de piezas inmateriales, y entre 1968 y 2008 ha generado numerosos debates en museos, galerías, o incluso en las propias casas de los coleccionistas, bajo aplicación de estos métodos socráticos, donde Wilson abre un debate con una pregunta sobre la posibilidad del “conocimiento”, “el tiempo” o “lo absoluto”, y donde los participantes entregan sus opiniones a través de un proceso informal de la respuesta, el debate, la argumentación, o interjección.

En el catálogo razonado dedicado a estos debates y editado por el Van Abbemuseum de Eindhoven, el Musée d'Art Moderne et contemporain de Genève y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, se encuentra la mayor parte de registros e impresiones elaboradas como meras anotaciones a los acontecimientos que tuvieron lugar en esos parámetros temporales y organizados en torno al contenido de cada uno de ellos. Los debates sobre “El tiempo” (1968-1969); Los debates sobre “Comunicación oral” (1969-1972); Los debates sobre “Lo conocido y lo desconocido” (1972-1986); Los debates sobre “Lo absoluto” (1994-2008)<sup>113</sup>.

Aplicando el método socrático de preguntas y respuestas Wilson inicia sus Debates a partir de la posibilidad del conocimiento para después emitir una serie de cuestiones alrededor del mismo

<sup>112</sup> Ian Wilson en U. Meyer: “Ian Wilson, November 12, 1969” Conceptual Art. Nueva York, 1972, Pág. 220.

<sup>113</sup> AA.VV. Ian Wilson. Los debates. Barcelona: Ediciones del Macba, 2009.

Fig. 89 Ian Wilson, Chalk Circle, 1968.



Fig. 90 a 92 Extractos del catálogo  
razonado, *Los debates* de Ian Wilson,  
(1968 – 2008).

y dejar vía libre a los participantes para, que en una secuencia natural, hiciesen sus propios cuestionamientos y creasen interjecciones entre el desafío lanzado. Y en este orden de configuración el debate transcurre como un diálogo compuesto de varias voces, producido en el presente y que de ningún modo puede revisitarse nuevamente, ni siquiera adaptándose a una forma escrita, pues su interés es la práctica dialectal como forma de un pensamiento puro, abstracto y en la que la capacidad de la experimentación trasciende frente a la materialidad física.

Lejos de una clasificación del artista como interprete, se puede considerar que su posición en la construcción de estas situaciones, es la de provocar la reflexión y apoyar el debate bajo referencias

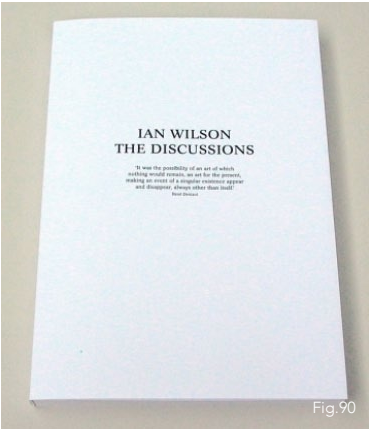


Fig.90

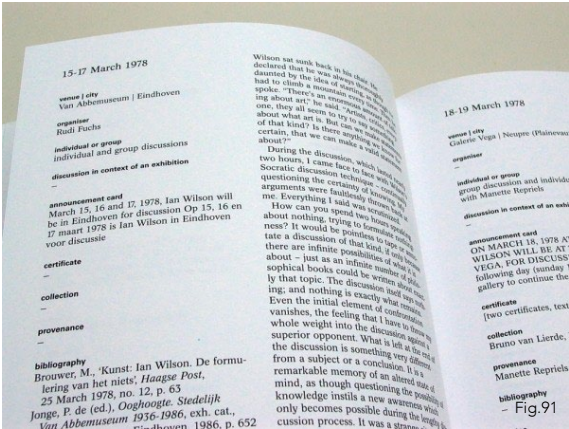


Fig.91

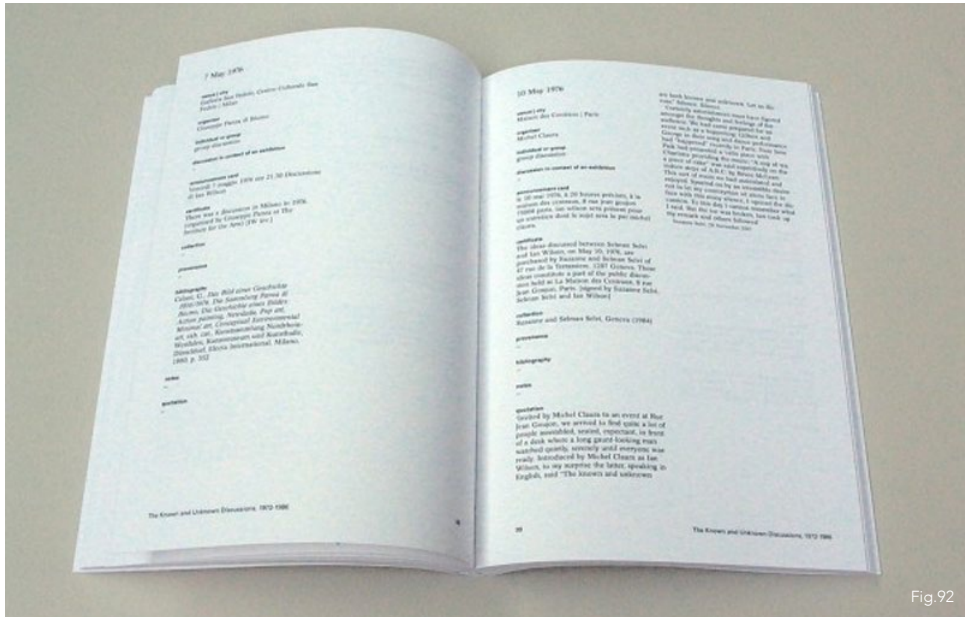


Fig.92

a la literatura, la historia, el arte y la política. Y en esta actitud, Wilson no evita el radicalismo de desafiar el mundo del arte frente a la práctica de un conocimiento estético en estado puro, para terminar con las limitaciones que la materia supone en la práctica artística.

Estas ideas trabajadas por Kaprow e Ian Wilson ya en las décadas de 1960 y 1970, sobre la posibilidad de un acontecimiento no controlado por el autor, es una de las ideas más radicales y posteriormente desarrolladas por otros artistas más cercanos a nuestra contemporaneidad.

En la actualidad y tras el rumbo de una práctica artística sujeta a la forma cambiante del tiempo y del espacio, muchos autores han asimilado la capacidad de las prácticas artísticas para generar una espacialidad informe gracias al acontecimiento.

En *The News Blues*, el compositor alemán Nicholas Bussman, organiza un una experiencia social y musical que interfiere con el paradigma global del los medios de comunicación y su legitimidad en el discurso de construcción de una historia basada en imágenes.

Las noticias del día funcionan, en cierto modo, como una constante evocadora mas que una serie de señales relevantes. La prensa escrita, contribuye para nuestra sensación de que estemos vivos, de que estemos presentes en el mundo, atentos a lo que acontece a nivel global, pero poco hacen para provocar acciones o decisiones. Bussmann aborda las noticias como una corriente de datos que son procesados por 7 intérpretes empleando cada uno su lengua natal y ejecutando una composición que bajo un conjunto de simples instrucciones, para estructurar la representación en múltiples niveles, descomponen las noticias y desencadenan la interacción social entre los ejecutantes.

En una mesa o un grupo de sillas dispuestos en el interior de la sala de exposiciones el visitante se depara con un grupo de siete intérpretes que efectúan una lectura coral de las noticias del día, en varios periódicos de tirada internacional. La lectura de estas noticias en las diferentes lenguas de origen de cada uno de los participantes, desencadena en un mantra de mimos y balbuceos que se descompone en forma de armonía por el resto.

Esta situación donde algunos códigos en forma de algoritmo, cumplen la función de desjerarquizar el discurso (como el paso de una página, una entonación más grave que la anterior o la interrupción de la

<sup>114</sup> MANEM, Martí.  
"Tino Sehgal. El objetivo de la obra. El  
objeto de la obra", en A-Desk n° 26.  
<http://www.a-desk.org/26/sehgal.php>  
(Fecha de consulta: 10/02/2014)

narración), invita al público a insertarse en el contexto de la acción.

Por otro lado y en conexión con lo descrito anteriormente, las propuestas de Tino Sehgal, son sin duda un modelo de referencia sobre estas ideas que venimos trabajando y que elaboran una redefinición de la práctica artística dentro de la institución, que, desde la simplicidad y el contacto directo con el espectador y el espacio formal, logran redefinir las leyes y normas del formato expositivo.

Su trabajo no intenta salir del espacio expositivo, sino todo lo contrario. La práctica de Sehgal necesita del museo para existir, necesita del sistema de códigos que marcan la exposición, y de los muros del museo, sus paredes blancas y espacios arquitectónicamente pensados para el comportamiento cívico del visitante, que intenta comprender a cada momento que está pasando y por qué no hay una referencia textual que indica el inicio y el fin, el nombre y el título de lo que allí acontece.

Pero es precisamente en el interior de ese campo de ideas difusas que el artista trabaja, jugando con la propia institución, obligándola a pensar su propio ritmo, a plantearse su relación con el trabajo y la producción y modificando su correlación con el tiempo, dentro del museo, intercalando ideas que suscitan posiciones críticas tanto con el objeto artístico como con la propia manera como la institución intenta compactar y reducir a objeto digestible, esos procesos temporales y efímeros.

***Sehgal, como todos, ha visto a Beuys convertido en objeto, a Yoko Ono convertida en objeto, a Smithson colgado en paredes de múltiples instituciones y no quiere que su obra se presente como algo pasado a lo que no podemos acercarnos. El trabajo artístico de Tino Sehgal necesita de la experiencia, necesita del tiempo presente porque, precisamente, se pregunta por el día de hoy, por la persona que se relacionará con su obra, a quien interpelará directamente.***

Martí Manem<sup>114</sup>

Una de las particulares características de la producción de Tino Sehgal, es su negación a la documentación profesional de su obra a través de fotografías o video por parte de la institución. El compendio de situaciones efímeras de su trabajo y el resultado ha de ser experimentado de forma directa con el público y el propio artista se niega a la divulgación de imágenes o registros para la comunicación de su trabajo. Esto supone que la investigación en el marco de esta praxis sea a través de la experiencia directa con

el proceso y a través de un compendio de imágenes amateurs que circulan de manera intermitente por los medios.

A través de esta sutil relación entre el acto de la acción y la adquisición de sus propuestas por los museos donde transcurre, nos propone una importante reflexión sobre la función del arte y posibles nuevas formas de valor y comprensión, tanto de manera estética como económica, vendiendo momentos y situaciones a coleccionistas e instituciones donde no queda cualquier rastro objetivo con el cual se pueda establecer relaciones comerciales a posteriori.

En *This Situation* de 2007, realizada en el IMMA, Irish Museum of Modern Art en Dublín nuevamente en 2013, la acción toma la forma de un salón en el cual seis jugadores ejercitan un juego de conversación que se inicia con un comunicado referente a la historia del pensamiento político y social contemporáneo. Los visitantes son entonces invitados a participar en la discusión que se desenvuelve aparentemente bajo un libre flujo, entre un análisis de la economía de mercado y algunas declaraciones sobre las formas cambiantes del consumo a lo largo de los siglos. Anécdotas personales de los intérpretes, historias, meditaciones y reflexiones e interacciones improvisadas del público ayudan, de este modo, a construir la práctica filosófica infinitamente renovable que genera el trabajo.

Evidentemente esta tipología de producción inspirada en un caso del objeto y del documento, surge ante la posibilidad de la existencia de un marco de trabajo, que en este caso es el espacio físico y simbólico del museo. Pero al mismo tiempo, las ideas con las que Sehgal trabaja encuentra en "el otro" la posibilidad de su existencia como experiencia que queda almacenada en la memoria del espectador, siendo totalmente indisociable una práctica estética y política del ritmo, del espacio y del cuerpo sin la reciprocidad de un espectador.

En este sentido, creemos por tanto averiguar que sugiere la importancia de otro, externo al proceso de creación, cuya pertinencia es indisociable de la obra. Habitar un espacio tiempo, con la única virtud de tener posesión de una experiencia, es compartir la posibilidad de una complicidad que será vivida, como el artista pensó, apenas durante la acción en los límites del museo, pero que al mismo tiempo abre una variedad de posibilidades, en cuanto al devenir de la obra en cada presentación, inaugurando así una nueva espacialidad, basada en el acontecimiento y en el pensamiento del mismo como una forma abierta de concebir el espacio desde la práctica artística.



Fig. 93 Tino Sehgal, *This Situation*, Irish Museum of Modern Art en Dublin, 2013.

Fig.93



5

---

**Prácticas artísticas y nuevas  
espacialidades en los límites  
de lo Común.**

Entendiendo que la práctica artística, se ha configurado a lo largo del Siglo XX y XXI bajo una perspectiva cada vez menos formal en sus aspectos físicos y ha surgido como una experiencia vivencial, donde la capacidad del autor para crear formas de interpretación de la vida ha elaborado una frontera difusa entre la acción, las ideas, sus formas de representación y el espectador como interprete de tales acontecimientos, nuestra principal preocupación en este momento y dada la perspectiva que venimos ofreciendo desde el inicio de este texto, es ver en qué modo se dan estas relaciones y como podemos averiguar un intento de construcción espacial en el seno de una práctica comunitaria y urbana.

<sup>115</sup> BARTHES, Roland.  
*Cómo vivir juntos Simulaciones novelescas  
de algunos espacios cotidianos*. Buenos  
Aires: Ed. Siglo XXI, 2003.

¿Podemos vivir sin “el otro”? , ¿Cuales son las posibilidades y los límites de una practica artística de lo común?, ¿Podemos encontrar una forma o modo de hacer que, de manera transversal, nos sirva de paradigma para elaborar una teoría de estas formas de espacio construido y mediado a través del encuentro? , ¿Sirven estas teorías para descifrar estos códigos, o son apenas formas rígidas e intentos de capturar el presente del pensamiento contemporáneo?

Algunas respuestas a estas preguntas, son el contenido del siguiente capítulo y ciertamente están articuladas en referencia a lo descrito en capítulos anteriores intentando, sin embargo, otorgar aquí una visión más específica sobre “el encuentro” como forma espacial y el espacio de estas prácticas como lugar de “conflicto”.

En 1976, Roland Barthes, por invitación de Michel Foucault, inaugura un ciclo de conferencias dedicado a modelos utópicos de convivencia, con un seminario que después daría nombre a la publicación de un libro donde se recogen las diferentes conferencias impartidas en el Collège de France durante esa época<sup>115</sup>. El título que daba nombre a la conferencia era *¿Como vivir juntos?*.

En esta serie de conferencias que se desarrollaron a largo de varios meses, encontramos una sensación de negatividad sugerida al concepto de comunidad desde su forma original. La idea subyacente de estas, bajo la búsqueda de una comunidad idiorítmica, o la posibilidad de existencia de una comunidad sin un “Telos ” o sin causa, está asociada a la negatividad de su existencia, dado que se trataría de un propósito sin comienzo ni fin. Por ello el principio organizador de estos encuentros fueron apenas el deambular por diferentes conceptos sueltos, difíciles de clasificar y que referencian la actitud negativa del autor conforme a la elaboración de un pensamiento unitario que aborde las cuestiones de la vida en comunidad.

<sup>116</sup> FOUCAULT, Michel.  
*El orden del discurso*. Barcelona:  
Tusquets, 1999.

<sup>117</sup> APPADURAI, Arjun.  
*Diálogo, Risco e Convivência*,  
en “Podemos viver sem o outro;  
as possibilidades e os limites da  
interculturalidade”. Lisboa: Fundação  
Calouste Gulbenkian e Tinta da China.  
2009, Pág. 24-48.

En este modelo de organización conceptual, basada en la exposición tangencial de varios conceptos sin la elaboración de un discurso tradicionalmente narrativo, iremos a redactar el siguiente capítulo de esta tesis. Y lo haremos así, ante la dificultad de elaborar una única línea de pensamiento que comprometa nuestra curiosidad y nos derive a visiones determinantes.

Pensar en las relaciones entre el “yo” y “el otro”, como si caminásemos nuevamente hacia la búsqueda de una utopía social, forma parte de un modelo de entendimiento basado en el lenguaje y el cuerpo. Y es a partir de aquí, que nuestra investigación toma su rumbo: hacia la posibilidad de buscar un espacio mediado por el factor artístico como intersticio social.

Durante toda la vasta obra escrita de Barthes, encontramos referencias al lenguaje como el lugar mismo del acontecimiento social, ya sea ejerciendo su discurso mediante la palabra o mediante el uso de la literatura. Pero concretamente, y alusivo a este ciclo de conferencias en el Collège de France, nos abre una nueva visión de entender el lenguaje como un acto de estado, donde “sostener el discurso” implica afirmarse mediante la palabra y el cuerpo. Y es a partir de estos supuestos, que vamos a abrir nuestro campo de investigación, basado principalmente en estos dos conceptos ligados al discurso: palabra y cuerpo, y asociándolo a otro concepto fundamental en este binomio como es el acontecimiento, tratado por Barthes en este ciclo de conferencias y posteriormente devorado por Michel Foucault en su teoría sobre el acontecimiento en *El orden del discurso*<sup>116</sup>.

La necesidad del acontecimiento como forma espacial nos parece de gran importancia para lograr escapar del contexto individualista de la producción del pensamiento inmaterial, capaz de fluir en libre tránsito por la esfera de lo público como un proceso abierto.

Cuerpo, palabra y acontecimiento parecen ser nuestras tres líneas de partida para encontrar aquello que buscamos desde el inicio de esta tesis: la configuración del espacio entendido de manera subjetiva, la importancia del cuerpo como herramienta de acción en él y la creación de un espacio vinculado a la formación de un acontecimiento y conductor de esta nueva espacialidad. Una espacialidad esta, que se dibuja en el terreno del conflicto como modo de producción y donde el riesgo entre esta tensión puede resultar de vital importancia para el conocimiento de los sujetos.

En *Diálogo, riesgo y convivencia*<sup>117</sup>, un pequeño texto de Arjun Appadurai, se contemplan precisamente estos factores transversales

a la práctica del diálogo como forma espacial. En resumen, Apapadurai argumenta que en toda forma de diálogo hay siempre un riesgo, un campo indeterminado donde jugar con el lenguaje como una forma de transacción arriesgada.

Este riesgo y exposición de la fragilidad del sujeto, es aquello en lo que nos interesa trabajar como forma de dar nociones de algún tipo de producción artística que busca crear espacios basados en dialéctica y la praxis del discurso.



<sup>119</sup> BOURRIAUD, MICHEL.  
"La estética relacional" en *Modos. de  
Hacer: Arte crítico, esfera pública y  
acción directa*. Ed. Universidad de  
Salamanca, 2001.

## 5.1 ¿Como Vivir Juntos?

Nos interesa el debate, el diálogo y la capacidad del individuo por ejercitarlo de manera pública, creando la posibilidad de instaurar una idea de comunidad alrededor del mismo.

Podemos acercarnos al entendimiento del concepto de comunidad como un grupo o conjunto de personas o incluso agentes, que comparten ciertos elementos en común, elementos estos tales como un idioma, costumbres, valores, tareas, visión del mundo, edad, ubicación geográfica, estatus social, roles, sexualidad, genero, etc. Por lo general dentro de una comunidad se crea una identidad, mediante la identificación como modelo de diferenciación de otros grupos o comunidades (generalmente por signos o acciones), que es compartida y elaborada entre sus integrantes y al mismo tiempo celebrada bajo el acto de la socialización.

Uno de los muchos objetivos de una comunidad es unirse alrededor de un objetivo en común o de un fin, aun cuando basta una identidad en común para conformar una comunidad sin la necesidad de un objetivo específico.

Sin embargo, me parece interesante destacar, la diferencia establecida por el antropólogo alemán Ferdinand Tönnies, al cual hace referencia Manuel Delgado en su texto para el prólogo de libro *La comunidad a debate reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México Contemporáneo*<sup>118</sup>, y donde se establecen unos matices diferenciales entre el "concepto de comunidad" y el "concepto de asociación".

Ambos conceptos nos definen dos modelos de afrontar y construir la vida en los parámetros de lo común.

Según Tönnies, el modelo de comunidad, pertenece a una voluntad esencial entre los ciudadanos que la componen, "una forma genuina y perdurable de convivencia" que se manifiesta de manera natural, es decir que es el propio contexto el que define a los miembros pertenecientes a esa comunidad. Sin embargo, el modelo de asociación sería un "modelo transitorio y superficial" constituido de manera racional y por la propia voluntad de los componentes que la forman. Por lo tanto sería considerado un modelo más rígido y por así decirlo provocado por un fin.

Este modelo de comportamiento basado en la creación de una red

interconectada de personas que acuden a la configuración del proceso de trabajo y crean modelos de ocupar el espacio basados en la idea de comunidad y conectividad, encuentra un indiscutible impulso y referente en la teoría redactada por Nicolas Bourriaud, titulada como "Estética relacional"<sup>119</sup> y que engloba en un mismo concepto gran parte de prácticas artísticas que se nutren de los presupuestos ideológicos del intersticio social marxista. Es decir, se constituyen en la idea de un cuerpo social y en su emancipación del modelo de producción capitalista orientada a la evolución del mercado a partir del objeto artístico.

Es interesante rescatar al artista ensimismado en su atelier, como N. Bourriaud argumentara, propiciado, ese aislamiento, por una ideología dominante e inherente al mercado, la cual intenta aislar al autor distante del mundo que le rodea. Esa idea modernista, ya no tiene sentido en los procesos contemporáneos de producción artística y menos todavía en los relacionados con la interpretación de pensar el espacio habitable del arte. Como señalábamos anteriormente, la importancia de tales propuestas, esta más centrada en el proceso que las desencadena que en el mismo resultado que se pretende, ya que el involucramiento con la comunidad, parece haber adoptado una posición importante, dentro de las mismas.

La etiqueta de lo "relacional" fue sin duda un concepto que desde su inserción en la esfera del pensamiento artístico, ha sido una especie de "concepto abrigo" para la crítica y la teoría del arte contemporáneo, que busca generar alrededor de la misma un objeto de pensamiento donde la capacidad aglutinante del arte es el principal foco de atención.

El análisis efectuado por Bourriaud alrededor de un grupo de artistas que trabajan sobre los mismo supuestos, código, ideas y herramientas, supuso un replanteamiento de la tradicional relación entre los antiguos espectadores y los actuales usuarios. En este sentido tanto las instituciones culturales como el mercado del arte, vieron la necesidad de pensar en sus formas de actuación, muchas de las cuales dejaban de lado este tipo de situaciones que Bourriaud describe en su texto.

La revisión teórica de la idea del evento, pasó a ser un foco de pesquisa basada ahora en la idea de comunidad y de trabajo, dentro de parámetros emocionales y afectivos. Al proceso de trabajo ya anteriormente tratado en supuestos y prácticas artísticas anteriores al siglo XIX, se anexó al cultivo de los afectos para redefinir el espacio y el tiempo, desde una postura crítica

<sup>118</sup> LISBONA GUILLEN, Miguel.  
coord. *La comunidad a debate reflexiones  
sobre el concepto de comunidad en el  
México Contemporáneo*. México: ED. El  
Colegio de Michoacán, Universidad de  
ciencias y artes de Chiapas, 2005.

Fig. 94, Fig. 95 *Untitled*, 1999 (caravan)  
de Rirkrit Tiravanija, Musac, 3 junio de  
2014.

al complejo sistema de relaciones del individuo contemporáneo y proponiendo una redefinición del arte contemporáneo, de sus términos y condiciones políticas.

Haciendo referencia directa al texto originalmente publicado por Borriaud en 1998, las prácticas artísticas contemporáneas han aprendido a habitar el mundo que les ha tocado vivir, es decir, no ha querido construir nuevos mundos en los que proyectar sus utopías en disidencia, como hablábamos anteriormente en relación a la ideas de relevo entre el pensamiento modernista y posmoderno. Es por eso, que estas llamadas prácticas relacionales actúan en la esfera de la realidad como una verdadera herramienta, surgida en el álgido estado de la de heterotopía, para construir universos paralelos, yuxtapuestos y entrelazados, alternativos a la rigidez de las formas urbanas y sociales y al mismo tiempo artísticas, que componen el paisaje contemporáneo. Lugares estos, donde la utopía y el deseo se juntan para habitar de manera totalmente experimental el espacio, conociendo y mapeando el terreno que habitan, sin la pretensión del codificarlo y convertirlo en parte de ese paisaje estriado. Posiciones que continuamente encuentran una excusa para asumir el pensamiento espontáneo como forma de producción, alejada de la alienación frente al fetichismo mercantil, ya que si las relaciones sociales han sido opacadas por las mercancías fetichizadas, es necesaria una reafirmación de las relaciones sociales entre personas como una manera de rechazar u oponerse a las relaciones mercantiles o con los objetos.

Dentro de esta idea de una “estética del encuentro”, hay una escala, que podríamos llamar de intensidades y de propósitos, entre los que encontramos varios proyectos desarrollados por artistas como Rirkrit Tiravanija, donde localizamos esa noción del concepto de experiencia colectiva, como eje fundamental para la construcción de la obra.

La interacción entre los participantes, sin el menor propósito de revelar segundas intenciones que la de participar de un acto de aproximación, es un gesto sutil que se convierte en una poderosa herramienta de reflexión a posteriori.

La falta de proyectos artísticos generados en colectivo, hace que al vernos involucrados en procesos tan simples como la elaboración de un plato gastronómico, sintamos la extrañeza de estar involucrados en una acción de rasgo político o comprometido. Sin embargo, los happenings organizados por Tiravanija, no son eventos de mayor relevancia que la realización de actividades

cotidianas, como la cocina, la lectura o el simple hecho de compartir un espacio donde escuchar música. Sólo hace falta vivir la experiencia. De hecho, la esencia de sus obras reside en la esencia de la colectividad, su interrelación, y en la casualidad.

En *Untitled 1999* (Caravana), nos ofrece una situación, en forma de instalación específica, que simula una caravana que concentra por una parte, una zona para leer, visionar vídeos o escuchar música y, por otra, un área de cocina. En definitiva esta no es más que una estructura arquitectónica de uso público donde el artista organiza encuentros de cocina en los que estimula la interacción social. Proporcionando el material base (el espacio) y los estímulos (el acontecimiento), rompiendo la barrera del mero ejercicio visual e incitando al espectador a ser partícipe del proceso creativo. Todo se convierte en un laboratorio para estudiar el comportamiento humano, donde el público es colaborador, espectador y, a su vez, parte de la obra. La caravana engloba todas las dimensiones efímeras y sociales de la práctica artística de Tiravanija. Es una estructura habitable móvil hecha para ser ocupada de manera temporal, es decir, es un lugar de tránsito, como la gran mayoría de los espacios públicos. Dentro de él se cumple una determinada labor social, que es la de generar un modelo de convivencia que dialoga sobre las diferencias culturales, las fronteras geográficas, etc.



Fig.94



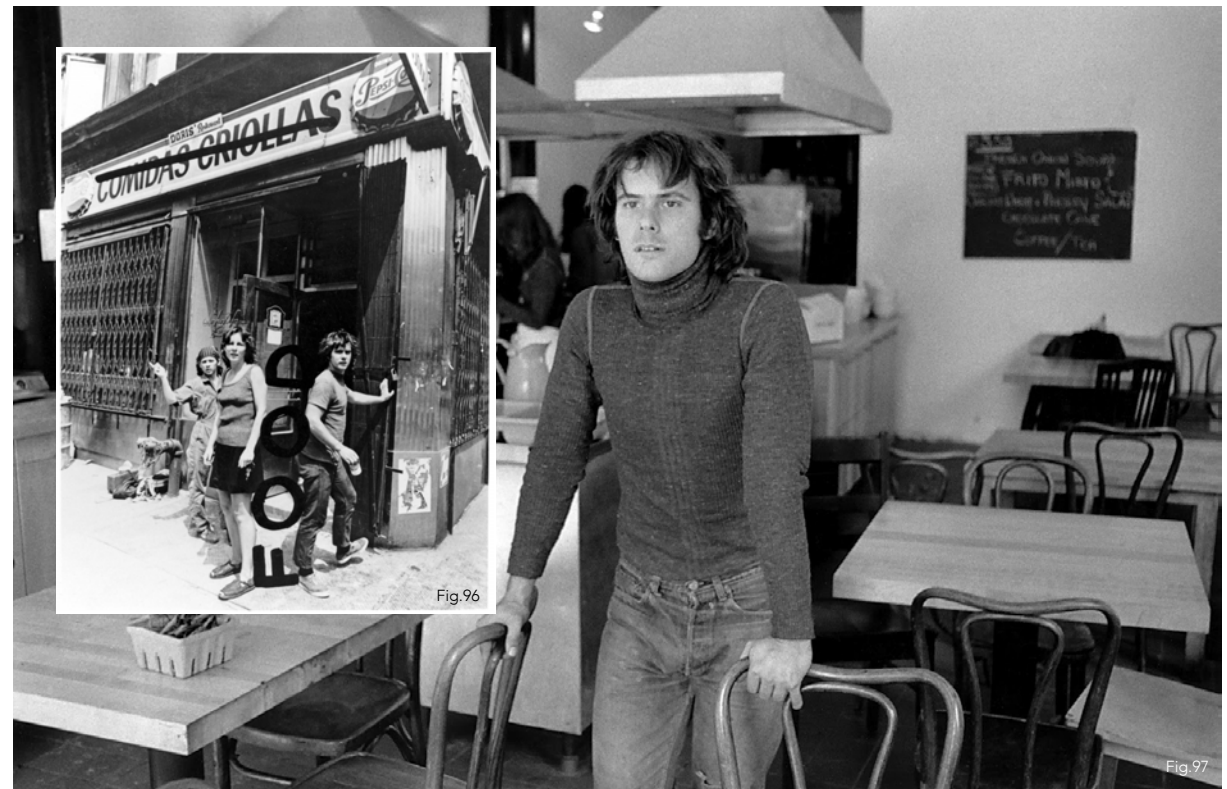
Fig.95

Anteriormente a las especulaciones de Tiravanija alrededor de la reunión del colectivo en torno al acontecimiento gastronómico, Gordon Matta-Clark, ya había inspeccionado la importancia del proceso de trabajo y la necesidad de la reflexión creativa en torno a la mesa de comer. En el marginado barrio del Soho del sur de

Manhattan, un barrio de origen operario que antes del brutal proceso de gentrificación sufrido después de los años 1970, era conocido como el Hell's Hundred Acres ('Los cien acres del infierno'). En un entramado de espacios económicos debido a que el tamaño de las antiguas fábricas de acero fundido posibilitaban la implantación de estudios de grandes dimensiones, favorables para los artistas locales, en otoño de 1971 Gordon Matta-Clark pensó en la posibilidad de un restaurante a mitad de camino entre la obra de arte conceptual y las funciones sociales de los espacios artístico. Junto a la bailarina Carolina Goodden, y junto a Susy Harris, Rachel Lew y Tina Girouard, miembros del colectivo Anarchitecture (Anarquitectura), el restaurante (anteriormente llamado Comidas Criollas) Food, como fue apenas denominado por sus miembros, surge con la única pretensión de reunirse, en torno a un proceso gastronómico para facilitar el intercambiar ideas y debatir, sobre determinados aspectos de la obra y el devenir del arte en una altura de profundos cambios como fue la década de 1970. La noción de "anti- o no-arquitectura" en la cual construyeron su actitud frente a este proyecto, se basaba en el uso del espacio como elemento conceptual, no solo desde su dimensión arquitectónica, sino también en relación con el espacio social. La intención era aprovechar sus huecos, los vacíos sobrantes, lugares no aprovechados y recuperados bajo un posicionamiento estético y político.

El restaurante funcionaba como una cooperativa de artistas en la que cada día cocinaba alguien diferente. Pero no por esto, basaba su lógica en una estructura comercial, sino que en él, también se realizaban performances, reuniones y encuentros indeterminados, que se aproximaban a la idea del *Food Theater* o de la transmisión oral del proceso culinario que ciertamente era un elemento muy presente en las prácticas performativas del momento, como por ejemplo, en las acciones de la sección americana del grupo Fluxus, y que buscaban algunas ideas provenientes de la alquimia como la transmutación de la materia y la relación de tensión entre las formas de la "alta cultura" y la cultura popular.

Efectivamente, estas prácticas sugieren la organización de modelos tangenciales de comportamiento y lo hacen bajo una actitud política. Sin embargo, el carácter delimitador y sesgado del texto *La estética relacional*, se ha ido conformando, a lo largo de los últimos quince años, en un ambiente de debate crítico donde los argumentos de Nicolas Bourriaud han sido puestos en cuestión a partir de diferentes visiones, tanto estéticas como políticas.



Una de las voces críticas que más han explorado la responsabilidad del concepto "Relacional" es la historiadora y crítica de arte Claire Bishop, y más concretamente en un artículo publicado en 2004 en la revista *October* con el título "Antagonism and Relational Aesthetics"<sup>120</sup>.

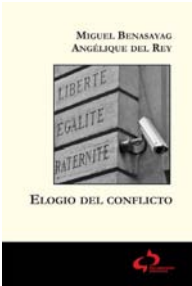
<sup>120</sup> BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics" *October* n. 110. Pág. 51-79

Fig. 96 . Fig. 97 Still del documental *The story of FOOD*, de Robert Frank y Gordon Matta-Clark, 1971.

Claire Bishop considera que la propuesta de Bourriaud es, en cierto modo, escasa o insuficiente e incluso demasiado determinante, al querer considerar estas situaciones apenas dentro de una idea de comunidad basada en el encuentro consensual y en cordialidad inmanente, pues estas situaciones adquieren un matiz político que difícilmente resulta lógico comprender sin la introducción de la fricción o el conflicto como herramienta de confortamiento para la elaboración de estas ideas.

El conflicto, surge en los días de hoy como un elemento indispensable de trabajo en cuestiones directamente relacionadas con la participación, en el sentido que la idea misma del conflicto ya no tendría lugar en las sociedades formateadas y las concepciones de la vida común tienden a intentar buscar el consenso como finalidad a cualquier tipo





<sup>121</sup> BENASAYAG, Miguel y DEL REY, Angélique. *Elogio del Conflicto*. Madrid: Ed. Tierradenadie, 2012.

<sup>122</sup> MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: Comunidad, Ciudadanía, Pluralismo, Democracia radical*. Madrid: Paidós Ibérica, 1999.

<sup>123</sup> MOUFFE, Chantal. *El torno a lo político*. Madrid: Fondo De Cultura Económica de España, 2007.

de oposición. Y en este sentido, lo minoritario acabaría por someterse a la mayoría y creando un punto de vista perverso que condena lo disidente. En el libro actualmente publicado por Miguel Benasayag y Angélique del Rey, titulado *Elogio del conflicto*<sup>121</sup>, encontramos algunas impresiones sobre la necesidad de retomar el conflicto como herramienta de construcción del deseo, ante el riesgo de caer en el consenso como estado de confort e uniformización del discurso. Y por lo tanto de él se desprende la riqueza de diálogo.

La pregunta que lanza Bishop para cuestionar el pensamiento relacional en Bourriaud, es la de analizar si estas relaciones continúan siendo producidas apenas bajo un instinto formal y si la calidad que de ellas se desprende es evidentemente apenas un acto formal, analizando la necesidad de evaluar los aspectos políticos y éticos a través de cuestionar el tipo de relaciones resultantes de las obras consideradas por Bourriaud como “relacionales”. Y para ello utiliza el término “antagonismo”, en este caso recuperado de las ideas de los sociólogos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, para evidenciar la necesidad de producir relaciones de conflicto, entendiendo la importancia de la existencia de cierto grado de tensión entre el imaginario utópico y los aspectos pragmáticos de la actividad social y artística.

Si bien que esta utilización del espacio con base en el término antagonismo, puede resultar confusa si queremos considerar al “otro”, como alguien que detenta un pensamiento diferente del nuestro y que como tal debe ser incluido en el proceso, como parte de la construcción de estas situaciones. Y por lo tanto nos parece relevante hablar del concepto de espacio en términos relacionados con ambientes políticos o sociales “agonistas”, en referencia directa al pensamiento de Chantal Mouffe en libros como *El retorno de lo político*<sup>122</sup> o el más reciente *En torno a lo político*<sup>123</sup>.

Dentro de contexto político y social “agonista” están implícitas las diversas categorías de adversario, que es diferente a la figura de enemigo, con el cual se mantiene un intercambio constante marcado por el conflicto, y que sin embargo se reconoce la coexistencia de diferentes proyectos políticos, condición indispensable para el ejercicio efectivo de la idea de democracia que sobrevuela estos proyectos. Dentro de esta perspectiva, entonces, se clarifica la idea de mantener relaciones de desafío con un adversario que posee una existencia legítima y no con un enemigo que se asocia a la idea de destrucción, y que se corresponde a un estilo puramente antagónico. Sólo en situaciones en las que los conflictos no pueden adoptar una forma agonista, entendida como una lucha entre adversarios, es que se adopta un modo de actitud antagónica, en donde el oponente es percibido como un agente nocivo.

## 5.1.1 Nuevas subjetividades espaciales

A lo largo de los diferentes capítulos de esta tesis hemos referenciado varias prácticas artísticas que han venido actuando como herramienta para la obtención de unas ciertas nociones de emancipación, dentro de parámetros artísticos y sociales, basadas en el cambio de toda la estructura social. Bajo una perspectiva actual esa versión ideológica y utópica ha supuesto un avance a la apertura de nuevas posibilidades, dejando apenas como legado esa vitalidad del impulso, de cual las prácticas artísticas contemporáneas se nutren para crear, ya no un nuevo mundo, sino otros universos posibles y otros espacios de representación. Es decir, construir modelos de existencia ideológica y formal dentro de la realidad ya conformada.

Esta deconstrucción de la práctica espacial, podemos identificarla claramente con la idea de *Outsite*<sup>124</sup>, propuesta por la profesora y activista Mijo Miquel, como un espacio en permanente disidencia, para proyectar un lugar esencialmente construido en la praxis, que no corresponde a un ámbito de trabajo específico determinado como el urbanismo, la arquitectura, el arte, la sociología o el trabajo social, sino que sobrepasa los límites operacionales de cada disciplina y nos enfrenta a un “espacio en blanco”, donde la importancia de la producción del conocimiento, no viene marcada por el método, sino por un ejercicio de la praxis en expansión.

En este sentido, es ineludible querer hablar de un componente político bastante agudo que cuestiona los modelos de crear espacio y de relacionarse en él, contrapuestos al contexto social actual de rápida circulación y canalización de los flujos urbanos, empobreciendo las relaciones y el intercambio de ideas entre los ciudadanos.

Cuando Santiago Cirujeda proyecta en 2005 el espacio Prótesis Institucional anexionado al Espai D’art de Castellón, y lo hace creyendo en un espacio de libre intercambio y por lo tanto ligado a las ideas de ambientes agónicos, que se oponen a las rígidas normas de circulación de los espacios estandarizados que la institución ha creado para la comunicación y experimentación del arte actual. Y de modo más específico, como apelo al rígido sistema arquitectónico del edificio público y sus códigos de comportamiento.

Hacer arquitectura es un acto político, sin duda, y bajo una lógica basada en el acontecimiento abierto y en la elaboración de una intersubjetividad colectiva donde se fraccionan los conceptos de la cultura urbana, que se sostienen en la rápida movilidad y la

<sup>119</sup> MIQUEL, Mijo. “De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinares: la constitución del Outsite”. En: *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

comunicación fragmentada e instantánea, estos espacios, que son lugares de lo inesperado, plantean la posibilidad de ampliar el concepto de *Site specific*, en el sentido por el cual, el arte ya no sólo se recorre y se observa desde los diferentes puntos de vista que nos ofrece la arquitectura del museo, sino que se experimenta y se habita, ofreciéndonos una duración temporal diferente a los modelos artísticos anteriores sujetos a la mera contemplación. Esta situación está proporcionado por vía de la experiencia, de la proximidad y de la capacidad de poder establecer vínculos entre los ciudadanos que habitan un mismo contexto social y urbano, que cuestionemos los modos de vida cotidianos dentro de los espacios dedicados al análisis y reflexión del arte y de la ciudadanía.

En relación directa al pensamiento del propio Cirujeda, este espacio creado para confundir la nociones de utilidad de los espacios museísticos, no es solamente una crítica a la carrera de los museos por construir edificios de cierta singularidad sin pensar en su pertinencia o uso, sino que está pensado como una "Prótesis" que crea un nuevo espacio de reunión y aprendizaje desligado del tiempo de trabajo remunerado, y que puede ser usado tanto por las asociaciones de la ciudad como por el propio museo.

El factor experimental, de estas propuestas es un elemento indispensable y crece con respecto al espacio que habitan. Y por lo tanto adquieren formas y contenidos diferentes, a veces permaneciendo en continentes estables, como el Proyecto inicial de la plataforma brasileña Capacete, nacida en 1998 y presentada en la Bienal de São Paulo de 2002<sup>125</sup>, como resultado de diversas experiencias anteriores en el espacio público de la ciudad de Rio de Janeiro y dentro de la exposición *Iconografías Metropolitanas*.

En dicha experiencia colectiva, no sólo se abordan conceptos anteriormente comentados relacionados con los modelos de relación y de creación de esfera pública, y espacios para la nueva subjetividad en el arte, sino que se introducen conceptos basados en la apropiación y reinterpretación de la "gramática cultural"<sup>126</sup> que componen el paisaje urbano en la contemporaneidad.

La idea de Capacete, actúa como diversas posibilidades de entender el mundo cultural en valor del intercambio como forma de producción y proyección de proyectos artísticos fuera del ámbito puramente institucional, desde una estructura física modular, inspirada en la forma tradicional de un quiosco de revistas. Y relacionado a esta estructura funcional, el proyecto se ha expandido por diferentes espacios de la ciudad de Rio de Janeiro y São Paulo, como si fuese una pequeña ciudad móvil en forma de "kit", que se desplaza y se camufla en los contextos urbanos cotidianos.

La idea que proponen, no es de crear una galería de arte móvil que se desplace a eventos o exposiciones, sino que este módulo sea considerado como laboratorio de experimentación entre el artista y el contexto urbano y social donde se instala, creando interferencias entre los flujos urbanos cotidianos y los proyectos artísticos contemporáneos, acoplándose a diferentes propuestas y organizaciones para crear una multifuncionalidad que va desde la creación de una sala de cine portátil, hasta la configuración de un taller educativo o una biblioteca.

Los proyectos desarrollados, a partir de esta primera experiencia ha intentado formar parte de la trama espacial de la ciudad transformándola, revelándola de un modo diferenciado, convirtiendo el circuito urbano en una experimentación personal con la realidad y con ello avanzando hacia un modelo de producción del arte contemporáneo, en los límites del intercambio social como modelos híbridos de colaboración dentro del campo de la cultura, en los que organizaciones sociales, movimientos obreros, vecinales y en general minorías políticas y sociales, actúan en colaboración con los artistas, arquitectos, diseñadores, etc. en un proceso abierto

125 "Europa-América: Selección 25ª Bienal de São Paulo 2002 - Iconografías Metropolitanas". MAC, Sao Paulo, 2002.



126 Sobre la "gramática cultural" en WAA. *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Madrid: Ed Virus, 2002.

Fig.98 Santiago Cirujeda, *Portesis Institucional*, Espai D'art Contemporani de Castellón.



Fig.98

128 PARRAMÓN, Reinaldo.  
Estética De La Emergencia. Buenos Aires:  
Ed. INJUVE, 2003. Págs. 17.

donde desaparece la idea de crear objetos de fácil exposición y se acentúa el proceso de construcción, elaboración y difusión del trabajo, en busca de activar los determinados espacios y contextos, tanto físicos como sociales, en los que se trabaja.

Bajo la prioridad de crear relaciones a nivel social, se indaga en el ejercicio de crear métodos de trabajo, ahora si, antagónicos a los modelos de producción artística tradicional, en los que la comunidad, dotada de diversas herramientas, ejerce una labor artística en compromiso con el proyecto.

Por lo tanto hablamos de experiencias formales que actúan, no solamente vinculadas al lugar o al contexto físico de la ciudad donde se dan lugar, sino que mantienen, quizás de manera más fuerte, un vínculo a nivel socio político con el contexto ciudadano en el que habitan y en este sentido, implican un análisis crítico de la realidad social en la que habitan o hacia el contexto al cual hacen referencia.

El término “participación”, en estos casos, no es sino la preocupación y la búsqueda de las cualidades interactivas de este nuevo modelo de espectador del que hablábamos anteriormente. Estos nuevos espectadores que son a la vez interlocutores y actores vinculantes del proceso de trabajo.

Lo que llamamos “estética del encuentro” ha surgido como modelo de ejecución de un proceso artístico que busca lo transitorio y a la vez lo trascendente en sus actos.

Podemos afirmar que las prácticas artísticas contemporáneas que venimos analizando, han entendido que el arte, fuera de la producción de objetos, es principalmente un estado donde la experiencia estética pasa a ser el ambiente en cuanto espacio donde los individuos o grupos sociales intervienen. Muchas de estas prácticas, no son trabajos vinculados específicamente al espacio físico donde tienen lugar, sino que más allá de esa especificidad física, mantienen un vínculo o una especificidad política.

Como señala Ramón Parramon en un texto para el catálogo de *Idensitat Calaf 01/02*. “Cuando el arte amplía su campo de acción a otros públicos, cuando el arte incorpora otras voces y otros lugares de actuación, lo que tiene que asumir es un rol político y el compromiso que adquiere en relación con algún ámbito de la sociedad.”<sup>127</sup>  
Por lo que se desprende del análisis efectuado hasta ahora, cuando ponemos en marcha determinadas acciones que se imbrican el trabajo con la comunidad y con un nuevo modelo de pensar el

espacio cotidiano, desde el seno de la comunidad, tenemos que asumir que estamos estableciendo un trabajo de orden político a parte de generar un posicionamiento estético desvinculando el arte de su posible carácter espectacular, turístico, comercial, etc. Y que por lo tanto, consigue crear redes de conocimiento, dentro de las cuales, el arte se entendería como valor educativo y herramienta cultural para la riqueza de una determinada comunidad.

Interesante también, nos parece la idea de “programa” utilizada por Ramón Parramón para redefinir esa serie de prácticas que se caracterizan por un proceso extendido en el tiempo, que implica romper con la espectacularidad del evento puntual que caracteriza a muchas de las experiencias artísticas llevadas a la esfera de lo público y que pocas veces se plantean la necesidad de fortalecer la base de la estructura que sustentan y la continuidad del mismo. La puesta en práctica de un “programa” implicaría entonces la práctica de un arte contextual, dentro del campo, del territorio, tanto social como político, y de un modelo cultural vivo con capacidad de articularse en conexión con otras prácticas artísticas de similares características.

El compromiso de estas nuevas experiencias, prácticas, intervenciones, programas, etc. sería la de aprovechar el impulso que el mundo de la arte ostenta para ser mediador entre las múltiples realidades que habitan los núcleos urbanos contemporáneos y tener la capacidad de ser útil, en la medida que sea, para la conexión del entramado social urbano.

Parece sobrevolar entre estas acciones y acontecimientos artísticos la idea de una urgencia en la acción. Una urgencia que estimula a enfrentarnos a la elaboración de determinadas formas, las cuales además de puntualizar y mediatizar el problema sobre el que trabajan, elaboran una serie de propuestas de carácter pro-activo donde se proponen modelos de acción para entender y significar el espacio, el contexto, etc.... creando una “esfera pública de opinión”.

Estos procesos, podrían ser los llamados “programas” que anteriormente comentábamos en el texto de Parramón, donde realmente vemos cumplida esta serie de abstractos deseos proyectados por la ciudadanía y que son verdaderas heterotopías dentro de los rígidos espacios del paisaje urbano contemporáneo.

Esta relación con la urgencia y la exigencia de un modelo agonista en la práctica artística espacial, aparece citada en lo que el filósofo argentino Reinaldo Laddagna denomina como la “Estética de la Emergencia; o la formación de otra cultura de las artes”<sup>128</sup>, libro

128 LADDAGA, Reinaldo.  
Estética De La Emergencia. Buenos Aires:  
Ed. Adriana Hidalgo Editora. 2006.



<sup>129</sup> Idem. Pág. 37.

<sup>130</sup> “Ecología cultural: Rama de la antropología cultural que se dedica al estudio de las interacciones de todos los fenómenos naturales y sociales en un área determinada de convivencia organizada, incluyendo los distintos sistemas e instituciones socioculturales en interacción y considerando la cooperación y la competencia como otros tantos procesos de interacción a tener en cuenta. En definitiva, la ecología cultural postula que las adaptaciones q estudia dependen fundamentalmente de la tecnología, de la sociedad y de la naturaleza del medio ambiente, concediendo la primacía a las variables tecnoambientales y tecnoeconómicas”. Definición extraída de [www.ceit.es/Asignaturas/Ecologia/InfoTematica/Ecologia/ecol.htm](http://www.ceit.es/Asignaturas/Ecologia/InfoTematica/Ecologia/ecol.htm) de la Universidad de Navarra. (Fecha de consulta: 20/01/2007)

<sup>131</sup> HEIDEGGER, Martin.  
“Construir, habitar, pensar”. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1994.

Fig. 99 Imagen de Divulgación del proyecto Parkfiction.

en el cual se hace referencia a determinadas formas artísticas que buscan un cambio cultural y que se adentran en la producción de ecologías culturales emergentes, en la producción de nuevas subjetividades y en la configuración de formas experimentales de socialización.

Según Ladaggna, estas formas de cambio cultural actual, utilizan el concepto de “red” como tecnología operativa y concepto sociológico en sus modos de hacer y producir posibles <sup>129</sup>.

El trabajo de Laddaga analiza la posibilidad de pensar y actuar desde “el adentro” con la elaboración de proyectos llamados también “constructivistas, porque se proponen la generación de modos de vida artificial”, entendiendo el término como una construcción mediada, y porque “dan lugar al despliegue de comunidades experimentales”. Y por lo tanto el conocimiento se produce a través de procedimientos de fabricación o de producción, en lugar de elaborar teorías intelectuales que tienden desde su punto de vista a esfumarse. Este tipo de tácticas, son llamadas también por Ladaddga de modos pos-disciplinarios o nuevas ecologías culturales.<sup>130</sup>

Se trata de proyectos puntuales que articulan ideas, imaginarios y prácticas, modos de vida y objetos o nuevas formas de intercambio a nivel local, pero con alcances globales. Una teoría de la acción colectiva, que se desborda en diferentes modelos de actuación, procesos y resultados.

El concepto de habitar, se revela cada vez más en formas relacionadas con lo político. La esencia del “habitar”, basándonos en el discurso de Martin Heidegger<sup>131</sup> conlleva, no sólo el hecho de construir para el alojamiento, sino que desbordando esta barreras formales de la arquitectura, habitar un espacio sería una concepción plena de identificación, experimentación y dialogo con el territorio, ya que de nada sirve fomentar la construcción de viviendas para el alojamiento, sin haber aprendido la esencia de lo que implica el acontecimiento y la capacidad de “habitar”.

Talvez impregnados por este pensamiento, que es sin duda una concepción política, encontramos proyectos como los desarrollados por el grupo alemán Parkfiction y que basan su idea de actuación en la conformación de una subjetividad grupal, encaminada a combatir los procesos mediáticos globales de entender el concepto de “habitar”.

“Un día, los deseos dejarán las casas y golpearán las calles... Ellos acabarán con el reinado de aburrimiento y la miseria

burocráticamente manejada.”... Este era el lema principal para un grupo heterogéneo de personas que se unieron bajo iniciativa ciudadana en 1994 en el área de puerto de St Paul, considerado como uno de los barrios marginales de Hamburgo y uno de los cuartos más pobres de la ciudad.

El proyecto Parkfiction lleva desarrollando desde el año 1995, una serie de acciones que cuestionan y desafían la hegemonía de las autoridades estatales e inversionistas privados sobre el espacio público, intentando abrir el campo urbano como un lugar para la producción de los deseos de la comunidad. La propuesta en sí, está basada en la elaboración de un proyecto de urbanización de un parque público en el barrio de St Paul en Hamburgo, en base a unos procesos de colaboración entre arquitectos, urbanistas, artistas, antropólogos y comunidad de vecinos.

Parkfiction, desarrolló diversos instrumentos de planificación, algunos de estos en forma de ideas, dibujos, proyectos y mapas del proceso, junto con varios videos donde se muestran las presiones recibidas por una fuerte empresa especuladora privada, que es apoyada por ciertas fuerzas del gobierno de la ciudad. Este archivo de materiales fueron mostrados en la Documenta 11 de 2002 y anteriormente en el proyecto “Cittadelarte – Art at the Center, a responsible social transformation” en 2001 en la Fundación Pistoletto de Italia, junto con otra serie de propuestas que dialogaban de la necesidad de arte como herramienta de entender los procesos de construcción social.

Esta interrelación con el mundo del arte y sobre todo con los mecanismos de exhibición y reflexión de los procesos culturales contemporáneos supone una ruptura, bastante significativa, de pensar en el arte como elemento reflexivo a favor de propuestas híbridas de interpretación plástica. Y sobre todo en la manera como la producción artística ha creado un modelo de experimentación, como base para relacional la esfera social y la esfera cultural.



Fig.99





Fig.100



Fig.101



Fig.102

Fig.103

Fig. 100, Fig.101 Instalación del proyecto  
*Parkfiction* en Dokumenta 11, Kassel 2002.

Fig. 102, Fig.103 Aspecto actual del  
parque construido en el barrio de St Paul  
en Hamburgo. *Parkfiction*.

Fig.104 Loraine Leeson, Peter Dunn y  
la comunidad de Docklands Posters,  
1981-1991.

En la misma línea de actuación que el colectivo Parkfiction, encontramos algunos ejemplos relacionados con la proyección de este deseo colectivo en cuanto al modo de pensar nuestros espacios urbanos y cotidianos, desde una situación de emergencia urbanística. Hablamos del colectivo inglés Art for Change.

El colectivo nace dentro del contexto de un barrio al este de la ciudad de Londres, concretamente en la comunidad obrera de los Docklands. Este área metropolitana de la ciudad, era un antiguo barrio obrero degradado, de carácter arquitectónico postindustrial, sobre el que estaban puesta las miradas de grandes constructoras, con fines especulativos. La condiciones de degradación, venían en gran medida, provocadas por falta de centros de salud, escuelas públicas, no únicamente para los niños sino también para alfabetizar la comunidad obrera, carencia de plazas públicas y falta de ayudas para la inserción laboral de los trabajadores en paro.



Fig.104





Fig.105 a 107 Loraine Leeson, Peter Dunn  
y la comunidad de Docklands Posters,  
1981-1991.

El grupo se unió junto con la comunidad para la elaboración de una serie de herramientas de visualización del problema, más allá de los límites del barrio.

En este sentido, elaboraron una cooperativa en la que se unieron los esfuerzos para crear una programación de festivales culturales, panfletos, Foto- Murales y campañas de reivindicación por el río Támesis,frente la parlamento inglés.

*La gente de Docklands hace siempre lo posible por luchar y hacer lo mejor en condiciones horribles...y por cambiarlas!*

Docklands<sup>114</sup>

En la actualidad, el grupo continua desarrollando proyectos de interacción con los ciudadanos como en el programa "Futuretown and Beyond" (La ciudad futura y mas allá), en el que vemos la introducción de la ciudadanía en los proyectos de urbanización, creando una visión propia del desarrollo del espacio.



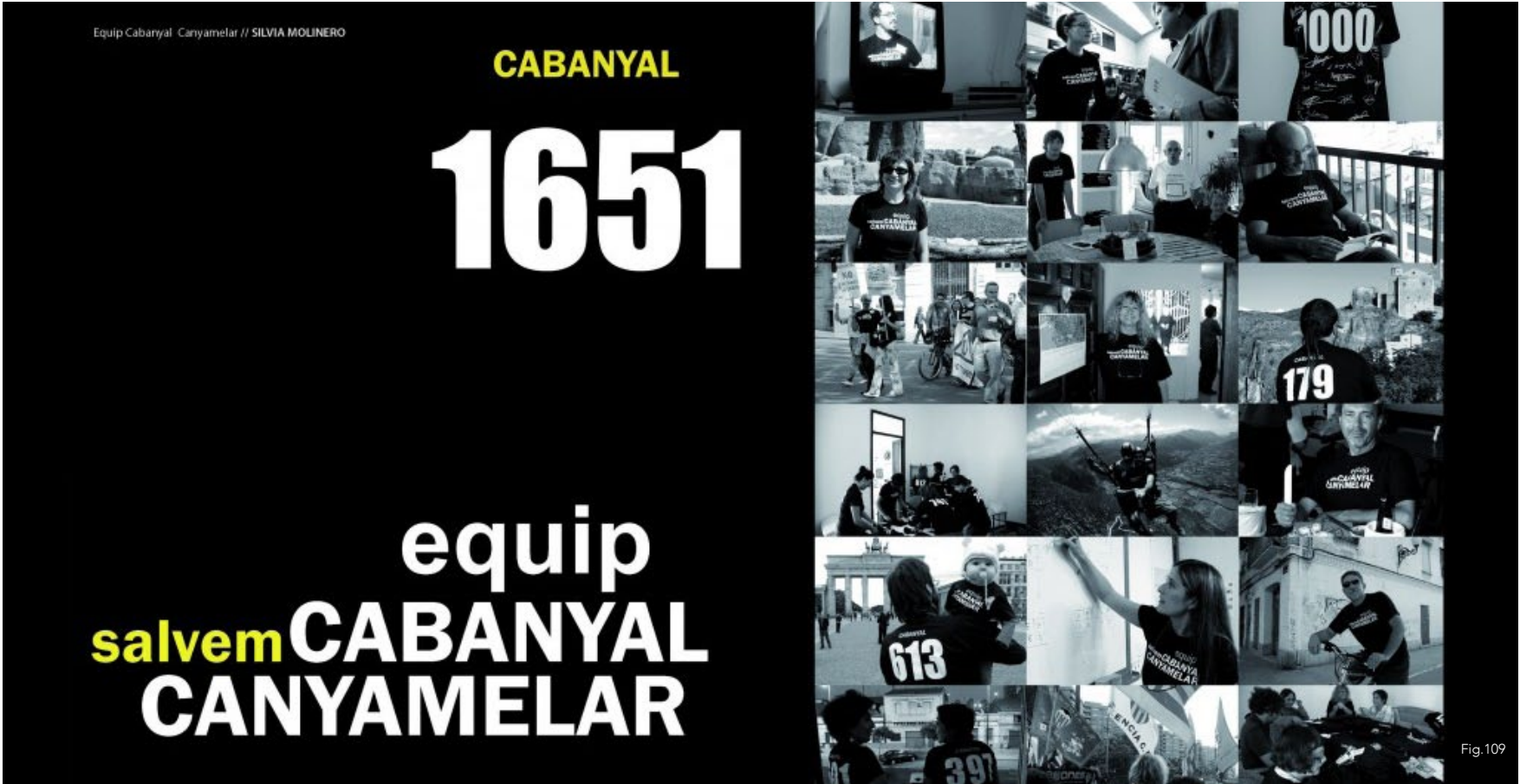


Fig.108 Manifestaciones de la Plataforma  
Salvem el Cabanyal, Valencia.

Fig.109 Silvia Molinero. *Equip Salvem  
Cabanyal Canyamelar*, 2008.

Dentro del territorio español, hemos tenido la oportunidad de observar en los últimos años un creciente número de programas relacionados con el concepto de intervención urbana de carácter contextual. Muchos de la experiencias que se han desarrollado, han dado lugar a la creación de un núcleo de pensamiento bastante rico en matices y sobre todo en comportamientos o modos de hacer, que no sólo nos han hecho reflexionar sobre la práctica de la experiencia artística en el campo del Arte Público, sino que gracias a todos ellos hemos conocido una diversidad de contextos socio políticos diferentes e innumerables problemáticas de carácter socio-cultural que se dan lugar dentro del estado español.

Ejemplos de programas vinculados a la inserción del arte en los movimientos de participación ciudadana y que hayan tenido una constancia en el tiempo y en la ideología encontramos por ejemplo en *Cabanyal Portes Ofertes* en Valencia, vinculado a un problema urbanístico y político muy puntual o *Idensitat Calaf/ Manresa* en la provincia de Barcelona no vinculado, tal vez, a una problemática tan concreta, pero desde el que se nos han ofrecido bastantes claves sobre estrategias de representación y participación en el espacio público y social.



## 5.2 *When Attitudes Become Words.* La Dialéctica como Forma Espacial

La dimensión peformativa del acontecimiento como forma espacial toma especialmente relevancia, después de haber comprendido la necesidad por desmaterializar el objeto como forma única de producción artística y la importancia de trabajar el proceso como elemento fundamental, para abrir nuevas posibilidades creativas.

Si este síntoma de afirmación de la actitud frente al formalismo material del objeto es un hecho vinculado a la necesidad del artista de expandir el conocimiento hacia fronteras más difusas, con el interés de alcanzar una "forma de estar" desvinculada del mercado, la labor curatorial ha caminado por caminos vinculantes entre la aproximación y el distanciamiento hacia estas actitudes.

Un paradigma de la desmaterialización de los procesos formales en la labor del comisariado y la implicación del curador en los diferentes procesos de creación abiertos fue la exposición *When attitudes become form* de Harald Szeemann en la Kunsthalle de Berna en 1969.

El título completo de la exposición fue, *Live In Your Head. When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information*. En él Szeemann, entonces director de la Kunsthalle de Berna, formuló su interés por salir del enclaustrado formato de exposiciones hasta ahora desarrollado en el marco de las instituciones culturales, para convertir el museo en un laboratorio de experiencias sin la premisa de tener que mostrar un trabajo cerrado y asumiendo el riesgo de trabajar sin un plano curatorial cerrado.

Esta exposición testificaba una nueva forma desmaterializada de trabajo, donde el acto o el proceso de creación era el foco de interés del comisario, tomando la variabilidad de acotamientos posibles durante este, como propia obra de arte. Szeemann consideró la exposición, no como una lista de nombres que en aquel entonces estaban cuestionando los propios sistemas de representación del arte, sino como un concepto en movimiento, donde poder enfrentar los rígidos parámetros arquitectónicos y burocráticos del museo la actividad del artista, como explicó Szeemann.

Entre algunos de los artistas participantes estaban Joseph Beuys, Daniel Buren, Mário Merz, Lawrence Weiner, Anne Darboven, Eva

Hesse, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Michelangelo Pistoletto y Richard Serra, junto a otros artistas que ya exploraban las lindes del pos-minimalismo, el Arte Conceptual, el accionismo y el Povera. Dejando entrever la necesidad de aproximar el trabajo creativo al espectador y a la institución, los objetos y experiencias que tomaron forma en este proyecto pasaron a caracterizarse en expresiones y actitudes, en lugar de objetos. La idea fundamental de este acto era el de unir aquellas actitudes que cuestionaban las concepciones tradicionales de museos, galerías y obras de arte y, con ella, un nuevo modo de entender la exposición y el papel del comisario.



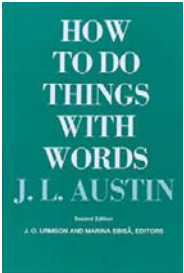
Fig.110

En la muestra convivían, comportamientos y gestos capaces de producir una obra o simplemente imaginarla, creciendo desde la base de ese tipo de proceso abierto entre la investigación y la metodología, como un estado de transformación permanente e identidades múltiples y bajo una tentativa de articular una concepción dinámica de la propia historia del arte frente a la verdad irrefutable del historicismo.

Nuestro interés por la muestra es la de establecer relaciones de interés entre una nueva forma de pensar la labor del comisario como un agente artístico más en los procesos de trabajo y evidenciar que estas actitudes en las que Szeemann había encontrado la esencia

Fig.110 Vista de la exposición *When Attitudes become forms*, Kunsthalle Bern, 1969.

<sup>132</sup> AUSTIN, J.L.  
*Cómo hacer cosas con palabras: Palabras  
y acciones.* Barcelona: Paidós, 1982.  
(Ed. original inglesa de 1962).



<sup>133</sup> HAN, Byung-Chul.  
*La sociedad Cansada.* Barcelona: Erder  
Pensamiento, 2012.

del arte, son hoy en día todavía más pertinentes que en el momento de su realización.

La complejidad interna de la exposición estaría formada no tanto por objetos reales como por acontecimientos. Y relacionado estas ideas con las que venimos describiendo hasta ahora, parece necesario establecer que las actitudes de hoy en día han tomado la palabra como forma de acción, dentro de una lógica de no productividad de construcción permanente y no lineal.

En este sentido, nuestro interés hoy en día e inspirados en las ideas que se desprendes de este proyecto es el de afirmar el acto de “no-producción” material, como una postura determinadamente política ante una esfera pública caracterizada por la sobreabundancia de imágenes y formas. Y es en el encuentro, la acción y la palabra como herramienta, que se configuran estas nuevas formas espaciales y artísticas.

Este recorrido efectuado hasta el momento, nos remite precisamente a algunos conceptos pioneros en la elaboración de un discurso performativo, como son los escritos de John. L. Austin, alrededor de la función del lenguaje como fuerza “realizativa” (*performative*) en *How to Do Things with Words*<sup>132</sup>.

El principal atractivo que nos ofrece la mirada de Austin, sobre la fuerza del lenguaje y la palabra, es el deseo por liberar la filosofía de los artificios y problemas en los que se cierne su praxis. Y para tal, inicia un camino de regreso al significado del lenguaje ordinario desde el cual poder reflexionar y construir un discurso sobre los diferentes problemas humanos que se despliegan en la realidad. Y por lo tanto, prioriza la función de la práctica dialéctica y la acción de su performance.

En otro orden de cosas y en la relación con esta actitud vinculada al gesto de la desmaterialización y “no-producción”, destacamos la importancia del texto *Más allá de la sociedad disciplinaria*, título del desafío que nos propone el segundo capítulo del libro lanzado por el filósofo alemán Byung-Chul Han, con el título de *La sociedad Cansada*<sup>133</sup> en 2012.

A lo largo de todo el escrito, el autor afirma una serie de síntomas que referencian un silencioso cambio de paradigma en la sociedad occidental contemporánea, hacia el exceso de la positividad como herramienta de destrucción del sujeto.

En el texto al que nos referíamos, Chul Han analiza la vigencia del concepto de sociedad disciplinaria elaborado por Foucault,

argumentando que los espacios de control en el siglo XXI, han dejado de ser las cárceles y las fabricas, pues la lógica de la disciplina ha dado paso a la lógica del rendimiento. La sociedad actual ya no es disciplinaria, sino que se ha convertido en una sociedad del rendimiento. Las torres de oficinas, los gimnasios, supermercados y bancos, son los nuevos espacios de referencia de la sociedad del rendimiento.

Los muros que delimitaban los espacios de lo normal y lo anormal ya no son los mismo que en la sociedad de control, pues la represión ha dejado paso a la frustración. La represión ya no tiene sentido como forma de violencia directa y en su lugar la paradoja del “Yes we can” ha dado paso a una esquizofrenia de comportamientos donde la depresión por el no rendimiento, como modelo de maximizar la producción, ha sustituido el paradigma de la prohibición por el esquema positivo del “poder hacer”.

El sujeto obediente, entonces, ha dado paso al sujeto que se conforma por sus niveles de rendimiento, como emprendedores de si mismos. Es por lo tanto un sujeto más rápido, más eficiente, comportado y comprometido con los niveles de rendimiento que una cierta idea de poder le otorga y por lo tanto es dueño de su fracaso y autoexploración. Es víctima y verdugo.

Ante esta esquizofrenia del sujeto frente al deber y el poder, los logros culturales de la humanidad habrían entonces de pasar por una lógica basada en la concentración profunda y fueras de los parámetros de rendimiento. Y en este sentido, Chul Han cita el concepto de aburrimiento de Walter Benjanin, como paradigma de esta emancipación a la lógica productiva: Walter Benjamin llama aburrimiento profundo “al pájaro del sueño que incubaba el huevo de la experiencia”<sup>134</sup>. Según él, la agitación no genera nada nuevo, sino que reproduce lo ya existente y por lo tanto una lógica de “no productividad” nos lleva a la emancipación de un sujeto alienado en la tarea de crear.

La lógica del espectáculo y del asombro, no tiene sentido si lo que pretendemos es activar la mirada crítica en la producción artística contemporánea, y por lo tanto, una práctica basada en el cuestionamiento, la pregunta, la acción como causa y efecto y la pregunta como método socrático, parecen revelarse como herramientas capaces de generar formas y estados de conformación de espacios disidentes y/o desterritorializados.

Frente a la lógica del espacio y del poder, hablamos ahora entonces de otra concepción espacial mediada por el eje representación - no producción.

<sup>134</sup> BENJAMIN, Walter.  
*El narrador* en “Iluminaciones IV, Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Madrid: Taurus, 1991, Pág.118.



Y como redactábamos en el capítulo anterior, y parece surgir de nuevo en este punto del texto, una ruptura del medio artístico como elemento de elaboración de una subjetividad propia, lejana a la de la producción de objetos, es sin duda la forma que el acontecimiento surge como modelo no productivo.

Un modelo de práctica espacial artística que busca en la capacidad discursiva, reflexionar sobre el propio entorno en el que se instala, con un interés acentuado en generar núcleos de discusión o de debate hacia ese encuentro como modelo de convivencia y sobre todo como modelo generador de saber, marcado por un carácter temporal, pero a la vez trascendente, es la acción titulada *Campo de Escuta*, del Grupo de acción brasileña POIS, que desarrolló un proyecto de intervención para el Museo de Arte Contemporáneo de Porto Alegre durante la Bienal de Arte do Mercosul de 2004, donde tanto física como conceptualmente, encontramos un recorte de espacio y tiempo donde crear un modelo de práctica discursiva paralelo al espacio general que ocupa la instalación. Como los miembros del mismo grupo afirman, *Campo de Escuta*, no es una conferencia ni una performance ni siquiera una instalación: la propuesta es la instauración de un proceso que tiene como único objetivo, crear un recorte, físico y temporal, dedicado a la discusión, donde reflexionar sobre determinadas cuestiones que involucran a una determinada comunidad y donde se ejercita la palabra como elemento plástico.

Específicamente, la propuesta inicial nos invita a pensar conjuntamente la condición del artista dentro del propio sistema del arte: como opera el artista dentro de este sistema, como es el soporte institucional que recibe de la misma institución para la que trabaja y que esperan, estos mismos artistas del modelo cultural institucional al que pertenecen, entre otras cuestiones.



Fig.112



Fig.11

En este sentido, no es posible, ni necesario elaborar una serie de respuestas como elemento de conclusión de este momento de acción colectiva, sino que la misma formulación en público y discusión de las mismas, provoque un estado de confrontación y de crítica a determinados aspectos de carácter público que no son tratados, como tal, dentro de los márgenes institucionales de la cultura y que escapan a los elementos propios de la exposición

The Artist Placement Group (APG) surgió en el Londres de la década de 1960, bajo las ideas de algunos componentes del grupo Fluxus en Reino Unido, buscó activamente diferentes modelos de pensar la posición del papel del artista dentro de un contexto social ampliado, incluyendo en sus programas las relaciones con las políticas gubernamentales y el mercado del arte, y al mismo tiempo jugó un papel importante dentro de las configuraciones del arte conceptual durante los años 1960 y 1970.

El grupo se forma en Londres, inicialmente por Barbara Steveni en colaboración directa con John Latham y al poco tiempo se unen los artistas Jeffrey Shaw, Barry Flanagan, Stuart Brisley, David Hall, Anna Ridley y Maurice Agis, e Ian McDonald Munro.

El sentimiento de insatisfacción, provocado por el materialismo y

la primacía del arte funcionalmente institucionalizado, entre la comunicad artística inglesa durante la década de 1960, hizo patente la necesidad de creer en una práctica artística socialmente más responsable que pudiera suavizar el abismo entre arte y vida y que, en primera instancia fuera en contra de la resignación de la comunidad artística y el estancamiento cultural. Por este motivo y con el interés de crear nuevas energías instaladas en las propias dinámicas sociales, no reconocidas propiamente como prácticas artísticas, el APG expandió las posibilidades de representación incorporando estrategias que, desde los comportamientos políticos e industriales se estaban llevando a cabo y que parecían estar lejanas de la esfera artística en aquel entonces.

Su modo de operaciones era la de incluir el debate en torno del artista como profesional (dentro de parámetros políticos y económicos) y revisar el estatuto del artista dentro de estas organizaciones.

Su particular visión del artista como un trabajador asalariado dentro de la organización cultural estaba ligado a la precariedad económica de los agentes culturales, por un lado, y a la necesidad de pensar cómo el artista como agente social podría entrar dentro de los flujos normalizados de la vida y del trabajo.

Obviamente, el ejercicio no resultó como se había pensado desde su origen, pues por un lado la identificación del artista como un trabajador asalariado con objetivos concretos y horarios de trabajo determinados no encajó perfectamente en las ideas de las organizaciones de carácter empresarial o cultural que esperaban unos resultados a corto plazo tras la incorporación de este esquema en la lógica productiva.

Sin embargo, la importancia de esta práctica desembocó en una serie de situaciones que son realmente nuestro interés por la practica del APG, pues además de los proyectos desarrollados desde su creación en diversos espacios culturales y galerías, la importancia de su singularidad dentro de la producción artística tradicional. Fue determinante en la construcción de este proyecto la exposición *The Sculpture*, en la Hayward Gallery entre 1970 y 1977, la cual consistió en una gran mesa de reuniones instalada dentro del espacio de exposiciones que sirvió de soporte para las discusiones en torno al grupo reunido, el cual a lo largo de 3 semanas, reunió artistas, políticos y galeristas, empresarios, coleccionadores y colectivos, para adentrarse en la problemática del artista y su posición ante la sociedad. La constante contrariedad del proyecto de APG frente a la inexistencia de una estructura determinada, la ausencia de un compromiso político verdadero, o la

adaptación obediente a las organizaciones de destino, construyeron un proyecto esencialmente discursivo dentro de un contexto cultural desprovisto de herramientas para lidiar con estos procesos y discusiones , configurando una práctica artística que a día de hoy todavía no sabemos como definirla.

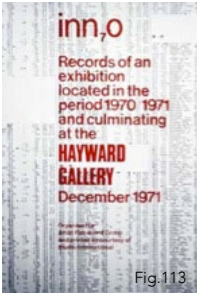


Fig.113 Imagen del cartel *The sculpture*, The Artist Placement Group, Hayward Gallery, 1971.

Fig.114 Imágenes de archivo *The sculpture*, The Artist Placement Group, Hayward Gallery, 1971.



Fig.114





Fig.115 Imágenes de archivo *The sculpture*,  
The Artist Placement Group, Hayward  
Gallery, 1971.

En este sentido, el proceso de trabajo como punto cero constituye un riego en el sistema de representación del trabajo artístico. La incapacidad de representar formas consumibles a corto tiempo dificulta su percepción e invita a implicarse para conseguir entender el flujo y las formas que se están desarrollando en cada momento.

La visión crítica de APG, derivada de la estética dialéctica y realizada en base a la consulta y la colaboración a través de las fronteras disciplinarias, representa un avance importante para definir una práctica artística duracional y dialógica, dentro de la capacidad del espacio artístico como forma social.

Los proyectos, que responden a una determinada condición ecológica en relación a situaciones específicas, basan su desarrollo en un proceso de interacciones dialectal en los que intervienen artistas, activistas, científicos, políticos, etc. El método de trabajo, como derivas de la conversación, abre la posibilidad a nuevas imágenes y parcelas de conocimiento no previstos en el inicio del proceso y que son generados gracias al diálogo abierto.

Una de las claves que consideramos importante en el trabajo del AGP es, sin duda, la imaginación espacial necesaria para percibir

las interacciones entre los extensos contextos de acción (artístico, político y económico), así como una insistencia en el proceso creativo a largo plazo, capacitando la creación de cuestiones que navegan entre las limitaciones de las formas especializadas de conocimiento y la experiencia dentro del contexto de producción capitalista. Y en este sentido, incluye cuestionar el sentido crítico del tiempo, como una forma de espacio y lugar de la imaginación, donde surge el conocimiento a través de encuentros basados en el diálogo.

La mayor parte de críticas a este proyecto, y en general a los proyectos desarrollados por el AGP, vino constantemente fundada la innecesaria o tal vez incongruente propuesta de inserir al artista en un medio de producción capitalista contra el que supuestamente el arte había de situarse y a día de hoy, un proyecto como el de AGP resulta tanto o más inverosímil que en su época de origen.

A parte de sus problemas internos y externos y de la constante cuestión de las funciones del artista dentro de una sociedad mutante o de la impracticable hibridación entre contextos conceptualmente alejados en sus praxis, parece interesante destacar la capacidad dialéctica del grupo como interés estético y político.

Ese factor de denuncia, como motor del trabajo dialéctico ha sido, a lo largo de los últimos años, una fuente de producción constante fundamentalmente focalizada en la "no representatividad social" de determinados sectores y grupos sociales. La minorías étnicas, subculturalidades en los márgenes de la representación política y comunidades locales en riesgo de exclusión, han sido la incidencia fundamental del movimiento comunitario y artístico, que reclama "el giro social del arte"<sup>135</sup>.

En el campo de la materialidad artística, estas manifestaciones ha provocado un continuo intercambio de ideas sobre las capacidades de la práctica artística como comunicación y la articulación de formas específicas para la construcción de narrativas de representación del sujeto frente a la historia dominante.

Las prácticas artísticas que focalizan su ámbito de interés en la conciencia de la identidad, examinan las formas de representación personal desde una perspectiva fragmentaria, es decir, desde las relaciones personales y afectivas, hacia un juego de relaciones de poder donde intervienen el estatus social e intelectual, la asignaciones de roles, la autobiografía, la belleza o el capital económico.

Las diversas acciones artísticas influenciadas por las teorías poscoloniales asociadas a la recuperación de un discurso político e

<sup>135</sup> BISHOP, Claire.  
"The Social Turn: Collaboration and Its  
Discontents" en *ARTFORUM*, Febrero  
2006, Pág. 178-186.



<sup>136</sup> NIETZSCHE Friedrich.  
*La genealogía de la moral.* Madrid:  
Alianza Editorial, 2006.

BENJAMIN.Walter.  
*Segunda consideración intempestiva.*  
Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

histórico revisado, han sido fundamentales para entender esta situación de no conformidad y conflicto con la narrativa histórica, elaborando una serie de propuestas que reflexionan en torno al propio concepto o definición de Historia y al carácter hegemónico de su relato como un único sentido posible de entender la realidad y el mundo. Proponen así, una reflexión sobre las diferentes posibilidades de entender la historia universal, y local, desde una perspectiva que revisa la vigencia de los grandes relatos y el culto a los hechos históricos, así como el peso que ésta ejerce sobre cuestiones vinculadas al presente.

Esta obsesión por analizar la narración de la historia universal, su carga emocional, su sistema representativo, la importancia del fragmento y de la transmisión por el medio, como vía del mensaje, ha sido la preocupación de artistas e intelectuales desde la formulación de los presupuestos posmodernistas y tras la crisis de los enunciados utópicos del socialismo europeo, surge como una constante idea, que preocupa a los agentes sociales y culturales en la contemporaneidad.

Como hablábamos anteriormente, encontramos algunas de estas primeras ideas hacia una crítica radical a la noción de Historia en el contexto occidental, justo en el periodo de ruptura que se produce a mediados del siglo pasado, cuando la irrupción del pensamiento postmoderno provoca la crisis de los fundamentos modernistas, trabajados durante años en la Europa occidental. Concretamente nos hemos centrado en tres textos clave publicados por Nietzsche y Walter Benjamin.

En el caso de Benjamin encontramos el desarrollo de estas ideas en el texto póstumo *Sobre el concepto de historia* (1939), mientras que Nietzsche, las desarrolla ampliamente en la intempestiva *De la utilidad y de los inconvenientes de la historia para la vida* (1874), y adyacentemente, en *La genealogía de la moral* (1887)<sup>136</sup>.

Desde estas posiciones de referencia, donde se analizan diversas ideas sobre la historia como condición de posibilidad para la subjetividad, y las teorías sobre la crisis de la utopía en la modernidad y los nuevos paradigmas del tiempo y el espacio en Lyotard, los acontecimientos relativos a la narración de la historia del hombre han sido foco de análisis desde perspectivas cercanas al arte y el pensamiento.

Así, el tiempo, en su vertiente pasada, es un relato que nos ha sido narrado. Esa narración por lo tanto es una construcción que nos es dada, ya que la historia, y el pasado nunca “es”, en relación al

presente o en el momento su representación y en el cual no hay espacios disponibles y todo se tiñe de una homogeneidad y linealidad, escasa de estructura teórica y social.

Surge entonces un cierto peligro: el peligro de la acción de recrear, que implica jugar a narrar aquello que pasó y justificar así los hechos bajo una narrativa única. A ese peligro se une la emergencia o necesidad del sujeto de tener que buscar un referente donde construir una identidad presente e identificar esta con una memoria histórica colectiva.

El colectivo ruso Chto Delat? y el grupo español Declinación Magnética, mantiene, en sus constantes ejercicios artísticos y curatoriales, una estrecha relación con la tensión generada entre el sujeto y el relato histórico dominante, desarrollando una serie de ejercicios de reflexión sobre estos aspectos, que nos incitan en primer lugar a pensar en la pérdida de orientación y el enigma, para partir a la búsqueda de nuevos caminos ligados al pasado donde la creación de otras narrativas subjetivas, así como una fuerte crítica a la construcción de una memoria propia, nos colocan en constante conflicto ante el relato historicista.

Chto Delat? es un colectivo, no siempre constante, de artistas, que opera bajo el mismo nombre y sus ideas están ancladas, no sólo en una participación activa en la investigación, por parte de sus miembros, de las situaciones sociales y políticas actuales en Rusia, sino en algunos de los principios de auto-organización y actitud colectiva. Su trabajo recurre a una amplia variedad de medios para desarrollar una visión de izquierda relativamente a las agendas políticas, económicas y culturales; publicando regularmente un periódico de arte y crítica social, produciendo pequeñas piezas de vídeo, instalaciones, acciones públicas y programas de radio, contribuyendo también regularmente, para publicaciones, conferencias y discusiones, dentro del campo artístico internacional.

A través de su obra, el colectivo ruso Chto Delat?, con sede en San Petersburgo, propone visiones alternativas a la narración dominante, desde la distancia generacional y respecto al periodo de emancipación de los antiguos países del Este de la Unión Soviética, persiguiendo la recuperación del significante social y de los cambios de lo político y el sujeto en diálogo con el pensamiento poscomunista y poscolonial.

En el video *Perestroika Songspiel* (2009) que forma parte de la trilogía *Songspiels* que el colectivo realizó entre 2008 y 2010, utiliza el término creado por Bertolt Brecht "Songspiel" como perversión del "singspiel" (la ópera popular alemana).

*Perestroika Songspiel* es un vídeo constituido en forma de canto coral que recrea, de forma irónica, un episodio decisivo durante el período final de la Perestroika en la Unión Soviética. El mes de agosto de 1991 se produjo un levantamiento popular sin precedentes en contra del orden establecido, que supuso el fin del período soviético y fue valorado en Occidente como el triunfo final de la democracia en Rusia soviética. En este sentido, el video ironiza sobre el carácter épico de determinados procesos históricos determinantes, y especula sobre el fin definitivo de la guerra fría, jugando a una reescritura disuadida de la narrativa histórica.



Fig.116. Fig.117 Chto Delat?, still del video, *Perestroika Songspiel*, 2009.

Fig.118 Chto Delat?, still del video, *Partisan Songspiel*, 2009.

Fig.119 Chto Delat?, still del video, *The Tower Songspiel*, 2010.

Esta pieza de video, al igual que ocurre con la pieza *The Tower Songspiel* (2010) y *Partisan Songspiel* (2009) pertenecientes a la misma trilogía, constituyen un acto de producción que se asemeja a las características elaboradas por el teatro de lo oprimido, creando sistemas de representación comunitaria, que sobrepasan la barrera de lo actoral, identificándose con otras nuevas formas, formas abiertas para el acontecimiento performativo.



En este campo abierto para la interpretación e investigación del devenir de la historia y en la necesidad de establecer un punto de inflexión común para la producción de conocimiento en constante deseo disidente, junto a una metodología híbrida entre la práctica artística, curatorial y docente actúa el colectivo Declinación Magnética.

Declinación Magnética es una iniciativa de Aimar Arriola, Jose Manuel Bueso, Diego del Pozo, Eduardo Galvagni, Juan Guardiola, Sally Gutiérrez, Julia Morandeira y Silvia Zayas y se configuran como un grupo de investigación y producción recientemente constituido por artistas visuales, teóricos y comisarios cuyo trabajo parte de la toma de conciencia de los estudios postcoloniales y decoloniales y del contexto inmediato más próximo. En paralelo, el trabajo del grupo también aborda la hibridación de metodologías que resulta del uso de estrategias artísticas y de investigación en otras áreas de la práctica y de la producción de conocimiento.

La principal metodología de trabajo de Declinación Magnética es la producción de reuniones didácticas que posteriormente toman forma en una serie de audiovisuales tipo "cápsulas fílmicas", a medio camino entre la ficción / no ficción y el ensayo, que preferencialmente buscan re-examinar el sentido del pasado y del presente colonial, a luz de la trayectoria española y europea, y teniendo en cuenta el actual contexto de crisis global.



*Margen de error*, es uno de los primeros proyectos públicos del colectivo y está hasta ahora compuesto por 5 ejercicios relacionales en los que se abordan los acontecimientos históricos del pasado y presente colonial español a través de una aproximación crítica en torno al “Descubrimiento y Colonización de América”, tal y como son transmitidos y narrados en los libros de texto escolares. En esta aproximación que comprende tanto la consideración del tratamiento gráfico y literario del acontecimiento histórico, como la investigación de las posibilidades críticas del uso de estos libros de texto en el espacio del aula, buscan establecer una serie de ejercicios dinámicos con el objetivo de evidenciar las ideas y representaciones instaladas en el inconsciente social, a través de la generación de situaciones de discusión en torno a nociones y conceptos habitualmente poco tratados en la enseñanza de estas temáticas como el genocidio, la explotación, la herencia cultural y las formas de poder que se establecen entre la narrativa histórica y su fundamentación teórica.

El proyecto tiene un carácter altamente experiencial y es el fruto de una serie de dinámicas de grupo con una selección de alumnos y profesores de Educación Secundaria Obligatoria (ESO) y Bachillerato.

El proyecto es un estudio de comportamiento en proceso, compuesto en cinco fases o campos de reflexión. En *Azar*, los alumnos, por medio de un mecanismo lúdico, juegan a introducir algunos conceptos que son obviados en la narrativa textual de los libros como “genocidio”, “invasión”, “explotación” o “evangelización”, para confrontar posteriormente estos enunciados entre diferentes miembros del grupo, con diferentes visiones sobre el asunto. En *Debate* estas situaciones se trasladan a la actualidad, intentando encontrar conexiones con ámbitos como el trabajo, el nacionalismo, la globalización o las reparaciones históricas poscoloniales. En *Libros de Texto* se produce un ejercicio comparativo y crítico entre la narración específica del descubrimiento de América y la ocupación española, en libros de texto editados en la época franquista en España, libros de texto editados en la actualidad y de uso vigente en las escuelas públicas y privadas y libros de texto de diferentes países americanos que fueron colonias españolas. En *Tableau Vivant*, el colectivo intenta recrear las imágenes publicadas y que acompañan estos textos, de modo a recrear la imagen viviente del desembarco, introduciendo algún elemento disonante en la acción que pueda abrir nuevas líneas de fuga y posibilidades de re-interpretación de toda una historia visual unilateral. Y por último *Memoria 1* y *Memoria 2*, donde se explora el tema de la memoria como herramienta educativa y como substrato de la historia, a través de la memorización y declamación de diferentes poemas de

Rigoberta Menchú y Bartolomé de las Casas o de la poeta jamaicana Olive Senior, que hablan, en diferentes perspectivas, de la violencia ejercida por la historia sobre la representación de los pueblos.



Fig.120 Still de video *Margen de Error/ Libros de Texto*. Declinación Magnética, 2014..

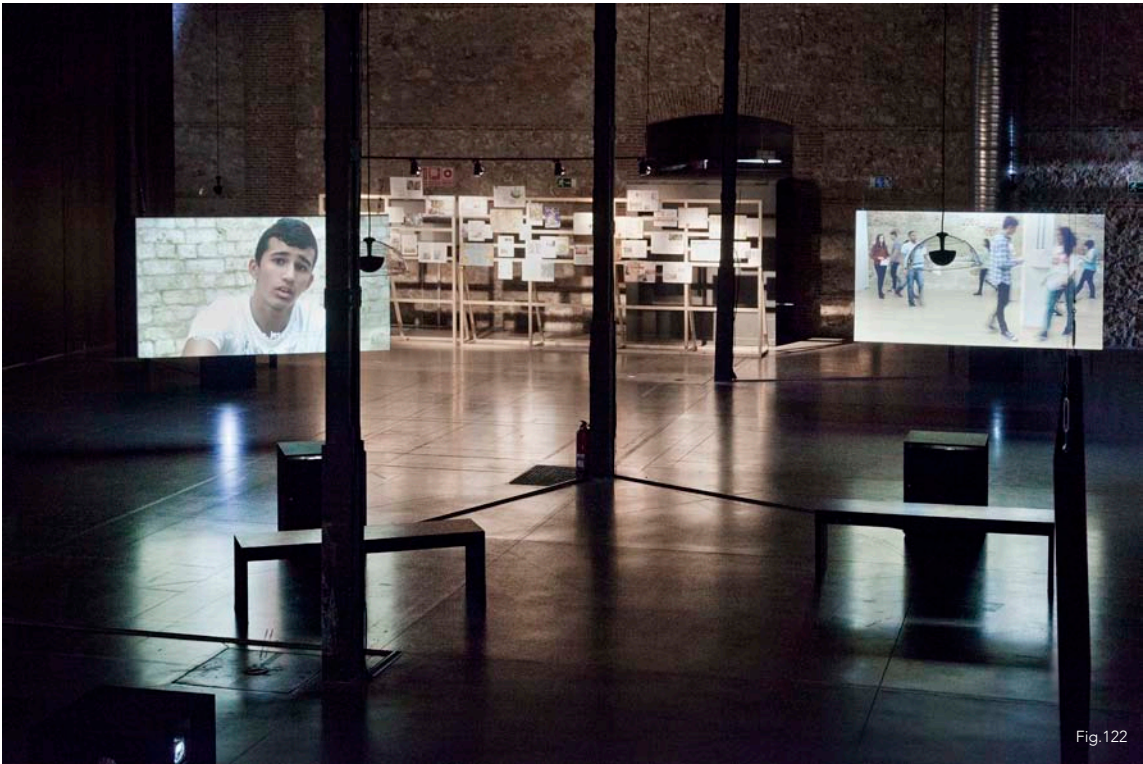
Fig.120





El resultado de estos ejercicios es una serie de “capsulas audiovisuales” que se componen como una narrativa experimental no lineal, que busca interpelar y cuestionar la visión teleológica de la historia en cuanto que “verdad” y el papel del lenguaje y las imágenes en el afianzamiento de dicha visión. Igualmente el interés de estos grupos de discusión es el de introducir nuevas poéticas y narrativas críticas sobre la versión oficial del pasado y presente colonial español y por lo tanto, suponen un ejercicio que señala los mecanismos de producción de la Historia, y las diferentes estrategias de complicidad y difusión que encuentra en el engranaje del dispositivo educativo.

En este sentido esta serie de ejercicios que consideramos como prácticas artísticas dialectales para la construcción de un espacio imaginario y emancipador son al mismo tiempo una forma de analizar diferentes conceptos ligados a la historia y la memoria como entidades complejas y divergentes que permiten comprender las contradicciones y dificultades existentes en la construcción de una Historia en Común.



La capacidad representativa de estos proyectos y de otros que se alinean a estas actuaciones como por ejemplo las acciones desarrolladas por Thomas Hirschhorn en *Bataille Monument* realizado en el contexto de la Documenta de Kassel, en 2002 o el *Museo precario Albinet*, en colaboración con el centro George Pompidou en 2004, y muchos de los trabajos desarrollados por Martha Rosler en el ciclo *If You Lived Here*, nos han ofrecido una visión aguda y compleja de las diferentes herramientas de auto-representación de la comunidad. Y sobre todo, ha afinado la responsabilidad del artista como productor de imágenes, en busca de una responsabilidad social con el contexto donde se realizan estas acciones y la repercusión de sus imágenes posteriormente.

En palabras de la crítica y activista estadounidense Arlene Raven el trabajo de Suzanne Lacy incluye un camino para que la audiencia llegue a una posible comprensión del fenómeno de cierta violencia. “El arte político practicado por Lacy no muestra solamente la victimización del sujeto, sino que además ofrece un camino para el empoderamiento” y esto pasaría por la utilización de la dialéctica como herramienta de trabajo para la consecución del tal empoderamiento.

El trabajo de Suzanne Lacy se revela como indispensable para conocer la implicación del arte en los sistemas de configuración social y concretamente en la necesidad de una afirmación feminista como antagonismo a los sistema de represión y representación de las minorías sociales.

Considerada como una de las protagonistas del nuevo género de arte publico en los estados unidos, su trabajo se ha desarrollado en torno a la crítica de la representación femenina y en paralelo hacia una concepción de la creatividad que iría desde lo individual, autónomo y auto contenido, hacia una nueva estructura dialógica que no es un producto individual sino el resultado de un proceso colaborativo e interdependiente.

En los diversos proyectos en los que la artista se ha implicado, surge siempre la idea de pensar en el arte como motor social de cambio, y así en proyectos como *Between the door and Street* en 2013<sup>137</sup>, la configuración y organización de una situación dialéctica en el espacio urbano, entre un grupo de casi 400 mujeres activistas en el barrio Brooklyn en Nueva York, en el transcurso de cinco meses, supone un claro ejemplo de cómo trabajar en la configuración de la identidad colectiva a través de un largo proceso de investigación, organización y diálogo con varios agentes culturales, sociales y políticos.

<sup>137</sup> Comisariado por Nato Thompson, y Catalina Morris, patrocinado por Creative Time y Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art en el Museo de Brooklyn, Brooklyn, Nueva York.

Fig. 121 Biblioteca de Museo precario de Albinet, Thomas Hirschhorn. 2004.

Fig. 122 Vista general del archivo Margen de Error, en la exposición *Hasta que los leones tengan historiadores*, Matadero Madrid, 2015.





Fig.123



Fig.124

Ya en trabajos como *The Crystal Quilt*<sup>138</sup> realizado entre 1985 y 1987, Suzanne Lacy, practica esta creación de situaciones donde reúne un grupo de mujeres de mediana y alta edad, para hablar de la situación del envejecimiento de la población femenina en los estados unidos y la representación de las mujeres mayores en los medios de comunicación y la opinión pública. Contrayendo un espacio físico para el encuentro, en colaboración con Miriam Shapiro e inspirada en el diseño del “patchwork” (técnica de costura con retales, utilizada en estados unidos por una gran parte de las mujeres en la elaboración de colchas y alfombras), más de 400 mujeres de edad superior a 60 años, mantuvieron una conversación en público donde trataron diversos temas vinculantes a su condición con problemas políticos y sociales que afectan a esta franja etaria de la sociedad.



Fig.125

Pero si hay un trabajo en el que realmente la implicación de la práctica artística haya sido referente para el cambio social, en los proyectos desarrollados por Suzanne Lacy, en colaboración con otros agentes culturales y sociales, este es sin duda *The Oakland Projects*, diez años (1991-2001) de instalaciones, performances y activismo político con jóvenes en del barrio de Oakland, en California.

El barrio de Oakland, en California, es un referente activismo político ciudadano y lugar de una diversidad cultural problemática durante los años 1990. Oakland era el sitio de una nueva cultura juvenil en vías de desarrollo y de una nueva forma de hacer política en la década de 1990, tras las nefastas políticas sociales practicadas durante del mandato de Ronald Reagan.

Entre 1991-2001, Suzanne Lacy trabajó con decenas de colaboradores de diferentes edades para la producción de proyectos públicos, como un programa de larga duración que incluyeron talleres y acciones, para la intervención en los medios de comunicación, programas sociales institucionales y en el desarrollo de las políticas públicas. En *The Oakland Projects* son exploradas algunas cuestiones relacionadas con el desarrollo de la comunidad, el liderazgo juvenil, y las elaboración de las políticas públicas en un sistema de habilidad discursiva que relaciona la práctica artística con el ejercicio de una política participativa.



Fig.126 y Fig.127 Suzanne Lacy, Annice Jacoby y Chris Johnson, *The Roof is on Fire*. Oakland, San Francisco 1993-1994.

*The Oakland Projects*<sup>139</sup> constó de ocho momentos importantes, enumerados a continuación en orden cronológico:

- **The Roof is on Fire (1993-1994)**  
Suzanne Lacy, Annie Jacoby, and Chris Johnson

Un proyecto organizado alrededor de una comunidad de estudiantes de varias escuelas públicas del vecindario y que contó con la participación de 220 estudiantes sin un guión establecido y sin la mediación de sus familias. Un proceso de discusión alrededor, la sexualidad, las drogas, la cultura, la educación y el futuro, y sentados en el interior de 100 coches con las puertas y ventanas abiertas, aparcados en un parking en la azotea de un edificio, y donde más de 1000 personas residentes y no residentes pudieron establecer conversaciones y tiempos de escucha dentro y fuera de esta situación espacial.

Como en otras producciones de las que se nutre el proyecto, *The Oakland Projects*, éste proyecto tuvo un largo período de preparación alrededor de grupos de discusión que tuvieron lugar en el edificio de la Technical High School, para el desarrollo de la juventud en las artes. En el transcurso de dos largos años, previos a la presentación pública, Suzanne Lacy y Chris Johnson trabajaron semanalmente con los profesores en Oakland del Technical High School para crear un plano curricular en las que incluir la alfabetización mediática del sujeto adolescente y trabajar en la identidad, las formas políticas de representación, para posteriormente crear un programa de formación avanzada para los profesores de ocho escuelas secundarias públicas de Oakland. Bajo una dinámica en red entre educadores, sociólogos, artistas y los propios adolescentes, el proceso inició con 40 alumnos de varias escuelas que organizaron las sesiones de planificación del trabajo en grupo dos veces por mes.

*The Roof is on Fire* surge como un acontecimiento que posteriormente salió al aire en forma de pequeños documentales de una hora de duración en un canal asociado a la NBC y posteriormente fue difundido a través de conferencias, videos documentales, artículos y libros, siendo que de esta vez, los propios adolescentes estaba bajo el mando de la noticia y los contenidos publicados.

Posteriormente a este primer proyecto siguieron, *Youth, Cops and Videotape* (1995), como una continuación del trabajo establecido en *The Roof is on Fire*, y ente caso bajo la elaboración de un video documental derivado de varias mesas de trabajo, a lo largo de seis





Fig.128 a Fig.133 Stills del documental,  
*Youth, Cops and Videotapes*, dirigido por  
Jacques Bronson alrededor del proyecto  
*The Roof is on Fire*, 1995.

semanas, entre los adolescentes participantes en el proyecto y el algunos miembros del departamento de policía de Oakland.

Después de *Youth, Cops and Videotape*, surge la necesidad de continuar trabajando en las relaciones de confianza y tensión entre los jóvenes y los miembros del departamento de policía de Oakland, y en este sentido deviene la posterior intervención titulada *No Blood/No Foul* (1995-1996), organizada por Suzanne Lacy, Annie Jacoby, y Chris Johnson, junto al departamento de policía y los miembros del Technical High School. Esta performance se tradujo en un partido de baloncesto compuesto por grupos mixtos, como alegoría a los dispositivos de cordialidad y enfrentamiento que surgen en las calles. La transformación del aparato de relaciones que se desencadenan en el formato deportivo, en un acontecimiento singular cuyo interés visaba en la retrasmisión del encuentro en varios canales televisivos, nos acerca a la idea de crear fuertes lazos de relación entre el sujeto y su modo de representación en los media. El propio título de la acción *No Blood/No Foul*, deviene de una frase utilizada comúnmente en EE.UU, para argumentar que ciertas formas de violencia son imposibles de ser perseguidas a causa de su falta de evidencias físicas. La frase *No Blood/No Foul* (*No hay sangre, No hay Falta*) insinúa que mientras la violencia no deja una marca, no es perseguible. Y en este sentido el trabajo busca llamar la atención hacia aspectos relativos a la violencia que no pasan apenas por una violencia física evidente. Y que sin embargo esta sostenida en una serie de relaciones de poder que condicionan la visión mediática de las diferentes comunidades.



Fig.128



Fig.129



Fig.130



Fig.131



Fig.132



Fig.133

Lo evidentes problemas sociales que atraviesan determinada comunidades y su sesgada visión en los medios de comunicación, es una constante que ha sido trabajada en los diferentes equipos formados por Suzanne Lacy, para la elaboración del proyecto *The Oakland Projects*. Y así viene explícita en el trabajo que posteriormente desarrolló con un grupo de madres adolescentes titulado *Expectations Summer Project* (1997).

El proyecto desarrollado por Suzanne Lacy, Lisa Finley, Amana Harris, Leslie Becker, Unique Holland, Annice Jacoby, Leukessia Spencer y Maxine Wyman, junto a una comunidad de madres adolescentes, toma forma como si de un campamento de verano se tratase (seis semanas), y donde se trabajaron un amplio espectro de temas relacionados con el embarazo adolescente, sus impactos personales sobre la salud y la educación de las mujeres jóvenes y el papel de las mismas en la configuración de estereotipos políticos y sociales.

Con el apoyo del gobierno municipal, consiguieron formar grupos de trabajo remunerados ( transporte, alimentación y sueldo semanal), compuestos por 32 adolescentes embarazadas y/o con hijos, para la construcción de diversos materiales posteriormente distribuidos en un simposio organizado junto al departamento de salud pública de Oakland y en una instalación que las propias mujeres produjeron en el espacio de la galería Capp Street Projects, junto a varios arquitectos y artistas de la ciudad, explorando los diversos estereotipos que desde los medios de comunicación se habían creado alrededor de ambos grupos.

A este serie de trabajos con la comunidad de Oakland le siguieron, *Code 33: Emergency Clear the Air!* (1997-1999) , en una secuencia de trabajo similar al realizado en *The Roof is on Fire*. El 7 de octubre de 1999, decenas de coches convergieron en la azotea del City Center West Garaje de Oakland. El objetivo era crear pequeñas discusiones públicas en grupo entre 100 policías y 150 jóvenes sobre asuntos considerados urgentes: enfrentan problemas como la delincuencia, la autoridad, el poder o la seguridad ciudadana.

Fig.134 Suzanne Lacy, Lisa Finley, Amana Harris, Leslie Becker, Unique Holland, Annice Jacoby, Leukessia Spencer and Maxine Wyman. *Expectations Summer Project*. Oakland, San Francisco, 1997.

Fig.135 Suzanne Lacy, Unique Holland, and Julio Morales *Code 33: Emergency Clear the Air!* Oakland, San Francisco, 1997-1999.



Fig.134



Fig.135



Fig.136 Suzanne Lacy *Eye 2 Eye*, Escuela superior de Fremont California 2000.

Durante el transcurso de diez años, y con la colaboración de diferentes equipos con la voluntad de capacitar a los jóvenes con diversas herramientas para la alfabetización mediática, la oratoria, la escritura y bajo la producción de la práctica artística con el objetivo de potenciar el análisis crítico, *The Oakland Projects* fue un proyecto intenso centrado en la educación, en la sensibilización y concienciación de la comunidad adolescente en estrecha colaboración con las autoridades políticas, sociales y educativas. Una interacción que es al mismo tiempo un juego de relaciones entre el espacio físico y el espacio mediático, siendo que la mayor parte de estos acontecimientos tenían una verdadera intención de ser lanzados a los canales de comunicación en radio y televisión, para potenciar la capacidad de la comunidad de ser objeto y narrador de la propia historia.

La capacidad que estas imágenes tienen a día de hoy, con más de doce años de distancia, de configurar un universo propio de espacios y formas en el territorio de "lo común", capaces de traspasar el orden desigual de los derechos de la imagen y lanzar cuestiones todavía en total actualidad, es sin duda una de las principales características seductoras de este proyecto.

Trabajar el conflicto desde una practica dialéctica y con herramientas que capaciten a los diversos segmentos implicados a generar un discurso critico no subordinado, sin la finalidad de producir una narración lineal del acontecimiento, nos interesa particularmente para a acercarnos a la producción de la práctica artística como un código abierto, donde la simultaneidad del deseo y su capacidad para producir un imaginario inestable ha sido capaz de generar nuevas formas de construir, de usar y re-configurar el espacio público.



Fig.136



6

---

## **Conclusiones.**

Las conclusiones que se devienen de esta tesis doctoral es la de llegar al principio de algo nuevo, basado en las posibilidades que desde el inicio del texto venimos rescatando. Esta declaración de intenciones se corresponde a la necesidad de no elaborar discursos cerrados y tautológicos, abriendo el propio texto de esta tesis a la variedad de interpretaciones posibles como lectores consideren oportuno.

Es por ello que las preguntas que incentivaron el inicio de esta investigación, han sido respondidas de manera personal y subjetiva, queriendo con esto considerar que las múltiples posibilidades que desde la práctica artística se nos ofrecen para su comprensión.

Por esto, en nuestra particular visión de las diferentes relaciones que se establecen entre el espacio como elemento central de la producción artística contemporánea y su desmembramiento en diversos discursos, conceptos y teorías, hemos establecido un mapa de relaciones donde consideramos que intervienen de forma directa o tangencial, fenómenos ligados al mundo de lo político, de los social, lo arquitectónico, lo teatral y en definitiva a los diferentes campos que componen la vida cotidiana en la realidad espacial urbana.

Por un lado, vemos la necesidad de estudiar el campo espacial y específicamente el que se desarrolla en el entorno urbano, desde condiciones horizontales y retomando los hábitos de la experiencia directa con el contexto social. Gracias a los diferentes fenómenos políticos de privatización del espacio público, se han producido una serie de movimientos antagónicos de pensamiento y de acción que buscan revisiones a la emergencia de una ciudad agotada, monótona y formalmente demasiado rígida, formando guías de emancipación hacia e deseo, como forma empírica.

Si los inicios de la experiencia artística en el contexto urbano, surgen de una apreciación estética que busca en la percepción del movimiento y el ritmo, formas de interpretación de las cualidades espaciales para posteriormente ser transformadas en formas plásticas, vemos como hasta nuestros días, esa interpretación se ha configurado en torno al concepto del espacio como forma social, y por lo tanto hacia formas y actitudes ligadas a una práctica estética y política donde el espejismo de lo común toma forma de manera determinada.

Desbordando las diferentes fronteras sectoriales, el espacio y su pertinencia en el contexto del arte deviene hasta nuestros días como una forma compleja que podemos abordarla desde diferentes modelos híbridos de interpretación y acción.

Esos nuevos modelos han nacido de la experiencia, podemos llamarla postmoderna, del intercambio como posibilidad para establecer fricciones o colaboraciones y por lo tanto son propuestas de diversa complejidad que disuelven las fronteras entre lenguajes posicionando la significación por encima de la disciplina. Es decir, yuxtaponen herramientas provenientes de varios lenguajes y proponen modelos de colaboración e interacción entre autores y colectivos.

El espacio como forma cerrada y/o determinada, parece no tener sentido hoy en día y pensamos en el apareamiento de lo que llamábamos espacios en movimiento, donde lo estático, como forma conceptual, se desvanece a favor de un movimiento nómada, en busca de una nueva forma de utopía donde conjugar lo político, lo social y lo artístico. La utopía de vivir juntos, dentro de un espacio agónico y en conflicto, aparece de forma determinada para resolver cuestiones que atañen a nuestra propia representación mediática y siempre pensando en diferentes modelos de interacción social con el objetivo de participar en la transformación de las tradicionales relaciones entre obra, espectador y artista.

En este orden de cosas, surge entonces la importancia de trabajar desde los vértices o los márgenes de la experiencia institucional, conceptualmente entendida, como táctica de oposición a estructuras culturales obsoletas y demasiado rígidas, a favor de un espacio de "ida y vuelta" creando nuevas subjetividades y participando de la creación de un patrimonio cultural colectivo.

Es interesante pensar incluso que al inicio de este doctorado la falta de teorías sobre un arte colectivo era notable y podía hacernos pensar la dificultad de encontrar referencias para mapear estos fenómenos, ya que estos proponen una teoría del proceso creativo desde la producción activa y la mayoría de ellos surgen y desaparecen con facilidad. Sin embargo, hoy en día y después 5 años de distancia, vemos como surgen en los circuitos

internacionales del pensamiento ligado a las artes, inmensas voces que relatan la experiencia artística de lo común, ligada a la configuración del espacio urbano, como un posicionamiento de doble función entre lo estético y lo político. Y de lo cual se desprende otra cuestión, ¿es nuestra sociedad cada vez más políticamente activa y deviene de aquí que la práctica artística haya intentado asimilar sus códigos al de la vida real?. Evidentemente parece obvio que es así.

La obsolescencia del tradicional concepto de arte público, limitado a los modelos de actuación apenas en el entorno urbano, ha devenido hasta nuestros días en formas cada vez más informes e identificables. Y en este sentido debemos cuestionar si el arte público, como disciplina e identificación de una praxis específica en relación al espacio social, tiene sentido en los días de hoy.

Desde nuestro punto de vista, no adquiere ningún sentido identificar determinadas prácticas artísticas asociadas al concepto de arte público, por la misma manera que nos son pertinentes la elaboración de ciertas etiquetas para la definición de algunas prácticas que trabajan en esencia con la indefinición como plano de trabajo. Y sin embargo parece obvio que en la senda de un arte público de dimensión social y política, hemos encontrado la materia esencial de investigación de esta tesis doctoral.

Este no sitúa en un territorio abierto a la interpretación, donde no somos capaces de determinar si la necesidad de pensar en la vigencia del concepto de arte público, sería un tema de discusión pertinente para elaborar nuevas catalogaciones igualmente cerradas.

La indefinición entre lo público y lo privado, el cuerpo como elemento físico y su concepción social, el espacio y sus variables significados y la desmaterialización del objeto artístico como eje de estas indefiniciones, soporta esta teoría de un campo abierto para la eliminación de etiquetas o formulaciones.

Y hacia estas ideas inspiradas en la indeterminación del espacio mediante la práctica artística, vemos la necesidad de pensar en los dispositivos de exposición entendidos como formato cerrado, y como desde la necesidad de una producción emancipada del lugar específico del arte, nos ha llevado a pensar en el espacio de la institución cultural, como un espacio indefinido, para la



experimentación de formas inmateriales consiguiendo albergar la riqueza de una creatividad sin límites de expresión.

La crítica a un sistema adormecido y rigurosamente materialista que rompe con el mundo de las ideas en estado puro, propuesto en la modernidad establece, desde finales de 1960 y hasta nuestros días, una dinámica de acontecimientos que, tomando las calles como objeto de un verdadero pensamiento a través de la praxis, consideramos fundamentales para devolver al arte las propiedades necesarias para poder establecerse como herramienta política y social.

Proponiendo pensar en la salida y/o en la reformulación del objeto artístico dentro de los sistemas de exhibición tradicionales y como estrategia para huir al mercantilismo, no solo de la obra, sino del propio pensamiento de los artistas, se activan una serie de actitudes que en forma de un deseo disidente, inauguran procesos de producción en constante tensión entre el agente cultural y los procesos de institucionalización del la labor artística. En este sistema de entradas y salidas de los formatos institucionales se ha creado un tercer espacio: y un tercer espacio compuesto por una variedad infinita de espacios, donde el arte toma forma. Y al tomar forma en un espacio informe que no podemos delimitar con elementos objetuales, obviamente lo hace en dentro de una actitud informe, temporal y disidente a los tradicionales parámetros de representación de las artes.

Y en esta línea de pensamiento comienzan a levantarse algunas cuestiones que problematiza los límites del espacio como límites de las formas de relación, evidenciando que la materia de la que se nutre la subjetividad es la experiencia, en la medida en que esta permite poner en relación las diferentes sensaciones sugeridas por el cuerpo, el tiempo y el espacio, lo que nos hace pensar que en la práctica artística como un territorio que posibilita al sujeto afrontar las diversas fuerzas que componen la realidad y crear líneas de fuga a esa configuración.

Cuando la producción de imágenes deja de ser una prioridad en la práctica artística y se buscan formas difusas de representación espacial, la falta de imágenes cerradas, dificulta su comunicación en los medios tradicionales de consumo de imágenes y requiere

la pertinencia de la experiencia directa para comprender el motivo de su producción. Es decir, vemos que la producción incesante de formas materiales cerradas y preparadas para su difusión mediática, se desvanece a favor de un nuevo tiempo para la imagen. Al pensar los nuevos tiempos de la imagen, que al contrario que en la literatura o en la música estaba asociada a un tiempo concreto donde la narrativa se aglutina en un solo "frame" que conduce a través de él a nuevas deliberaciones, pensamos que la importancia de articular procesos extendidos en el tiempo y en espacio.

La producción de actitudes y procesos inmateriales, releva a la producción de formas. El espectador, deja su zona de confort, para implicarse en la construcción de estos procesos y tanto la obra como el artista, abren sus posibilidades hacia la negativa de una jerarquía vertical, tomando un papel igualitario en esta secuencia de acontecimientos.

Y en esta orden de pensamiento, donde el espectador como participante establece un régimen de reconfiguración espacial entre los agente envueltos en el proceso de trabajo, surgen formas de representación como formas políticas que definen la experiencia de lo común, la relación cuerpo a cuerpo y el conflicto como estimulante del orden sensible.

Y en este viaje donde hemos relacionado las formas arquitectónicas con las ideas sociales y políticas, pasando por el uso del cuerpo, el tiempo y el espacio como médium de exploración de estas ideas, aparece de forma concisa la importancia del cultivo de los variables sensibles, como formas de trabajo e sobre todo como forma indispensable de una construcción común de los acontecimientos históricos.

Esta serie de experiencias de subjetivación y transformación de la práctica artística a partir del uso del espacio surge en los límites de la configuración de una realidad en común y por lo tanto abre sus posibilidades a la producción de imaginarios atentos a la vida como elemento principal de trabajo.

7

---

## Bibliografía.

## ENSAYOS Y CATÁLOGOS

**A**

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2001.

ALAN POE, Edgar. *The Man of the Crowd*; Londres: *Graham's Magazine*, 1840 .

ANDREOTTI, Libero y COSTA Xavier (Eds). *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, 1996.

ARMMAJANI, Siah. *Manifiesto*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique, 2000.

ARAGÜES, Juan Manuel (Ed.). *Gilles Deleuze, un Pensamiento Nómada*. Zaragoza: Mira, 1997.

ARGULLOL Rafael. *La Atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Madrid: Ediciones del Acanalado, 1986.

ARLANDIS, David y MARROQUINI, Javier. *Sobre una realidad vulnerable. Arte y compromiso en la argentina*. Badajoz: Ed. MEIAC y CAB. 2005.

AUGE. Marc. *Los No Lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Madrid: Ed. Gedisa. 1993.

AUSTIN, J.L; *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982.

**B**

BACHELARD, Gaston. *La Dialéctica de la duración*. Madrid: Ediciones Villalar, 1978.

BARRA DIAGONAL. *Infraestructuras Emergentes*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *El Pintor De La Vida Moderna*. Madrid: Cuadernos de Langre, 2008.



BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987.

BARTHES Roland. *Cómo vivir juntos Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2003.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Taurus, 1975

BENJAMIN, Walter. *El Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones IV, Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991.

BENJAMIN.Walter. *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires: Libros del zorzal. 2006

BERESTEIN, Paola. *Estética da Ginga. A arquitetura das favelas a través da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da palavra. 2001.

BELTING, Hans. *Antropología da imagem. Para uma ciencia da imagem*. Lisboa: KKYM y EAUM. 2014.

BENASAYAG, Miguel y DEL REY, Angélique. *Elogio del Conflicto*. Madrid: Ed. Tierradenadie, 2012.

BISHOP, Claire *ARTIFICIAL HELLS; Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso. 2012.

BLISSET, Luther; BRÜNZELS, Sonja y grupo autónomo A.F.R.R.I.K.A. *Manual de la guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*. Barcelona: Virus, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *La miseria del Mundo*. Madrid: Akal, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. "La estética relacional" en *Modos. de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *El Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ediciones, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo ediciones, 2004.

BORJA, Jordi y CASTELL Manuel. *Local y Global. La gestión de las ciudades en la era de la globalización*. Madrid: Ed. Taurus, 1997.

## C

CARERI, Francisco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Siruela, 1998.

CLARKE, Tim; GRAY, Christopher; RADCLIFFE, Charles; NICHOLSON-SMITH, Donald. *Sección inglesa de la internacional situacionista (1967)*. Pepitas de calabaza, 2004.

CORTINA, Adela. *Ética aplicada y democracia radical*. Madrid: Tecnos, 1993.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's ruins*. Cambridge: MIT press, 1993.

## D

DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer. Désplacements, Flâneurs, dérives dans l'art de la fin du XX siècle*. París: Editions du Regard, 2002.

DE BRUYNE, Paul y GIELEN, Pascal (eds.). *Community art. The politics of trespassing*. Valiz, 2011.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spatial politics*. Cambridge: Graham Foundation / The MIT press, 1996.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

DE CERTEAU, Michel. *La cultura en plural*, Buenos Aires: Paidós, 2004.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Editorial Paidós, 1985.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *¿Qué es la Filosofía?*. Madrid: Anagrama, 1993.

DELEUZE Gilles. y GUATTARI Felix. *Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Ed. Pre-textos, 2004.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

DIDI-HUBERMAN. George. *Que emoção!, Que emoção?.* Lisboa: KKYM, 2015.

DUQUE, Félix. *Terror tras la posmodernidad.* Madrid: ABADA editores, 2004.

## E

ECO, Umberto. *Viaje a la Hiperrealidad en La estrategia de la ilusión.* Barcelona: Ed. Lumen, 1986.

*Europa-América: Selección 25ª Bienal de São Paulo 2002 - Iconografías Metropolitanas".* MAC, São Paulo, 2002

ECO, Umberto. *Como se hace una tesis.* Barcelona: Gedisa. 2003.

ESCIF. *Elsewhere.* Londres: Romboide, 2015.

## F

FOSTER, Hall (ed). *El retorno de lo real.* Madrid: Akal, 2001.

FOSTER, Hal (Coord). *La posmodernidad.* Textos de Jürgen Habermas, Kenneth Frampton, Rosalind Krauss, Douglas Crimp. Craig Owens, Gregory L. Ulmer, Fredric Jameson, Jean Baudrillard y Edward W. Said. Barcelona: Editorial Kairós, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar.* El nacimiento de las prisiones; Madrid: SIGLO XXI, 1978.

FOCAULT, Michel en "Espacios Otros". Obras seleccionadas volumen III: *Ética, estética y hermenéutica.* Barcelona: Paidós, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas.* Madrid: Siglo XXI, 1998.

FOCAULT, Michel. *El pensamiento del Afuera.* Valencia: Pre textos, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Qué es un autor.* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso.* Barcelona: Tusquets, 1999.

## G

GARCÍA CORTES, José Miguel. *Deseos Cuerpo y Ciudades.* Barcelona : Ediciones Universidad de Barcelona. Colección Textos del Cuerpo, 2009.

GIELEN, Pascal. *El murmullo de la multitud artística.* Arte global, política y posfordismo. Madrid: Brumaria, 2014.

GOLDBERG, Roselle. *Performance art.* Barcelona: Destino, 2002.

GODFREY, Mark, BIESENBACH, Klaus and GREENBERG, Kerry (eds). *Francis Alÿs. A story of deception.* Londres: Tate Modern London, 2010.

## H

H. KESTER, Grant. *Conversation Pieces. Communiti + Communication in Modern Art.* Oakland: University of California Press, 2004.

HANNULA, Mika. *The politics of small getures. Chances and challenges for Contemporary Art.* Estambul: Art-Ist, 2006.

HIRSCHHORN, Thomas. *The subjecters.* Madrid: La casa encendida, Obra social Caja Madrid, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu.* Valencia: Pre-textos, 2009.

HUMFORD, Lewis. *Historia das utopías.* Lisboa: Antígona, 2007.

## I

*Ir y venir en Valcárcel Medina.* Barcelona: Fundación Antonio Tapies, 2002.

*Ian Wilson en U.Meyer: Ian Wilson, November 12, 1969.* Conceptual Art. Nueva York, 1972.

## J

JAMESON Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.* Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

JARAUTA, Francisco. " Fin-de-siècle: ideas y escenarios", en ROCHA, Teresa(ed.), *Miscelánea vienesa,* Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1998.

**K**

KAPROW, Allan. *Educación del des-artista*. Ardora Ediciones, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art an location identity*. Cambridge: MIT press, 2014.

**L**

LA VARRA, Giovanni. *Post-it City: The other European Public space*. Barcelona: Ed. Mutatis Actar, 2001.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética De La Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LATOUR, Patricia & COMBES, Francis. *Conversations avec Henri Lefebvre*. París: Messidor, 1991.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. París: Anthropos, 1974.

LEFEBVRE, Henri. *Eltonents de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. París: Syllepse, 1992.

LIPPARD Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

LIPPARD, Lucy.R; *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico*. De 1966 A 1972; Akal 2004.

LISBONA GUILLEN, Miguel (Coord). *La comunidad a debate reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México Contemporáneo*. México: ED. El Colegio de Michoacán, Universidad de ciencias y artes de Chiapas, 2005.

LYOTARD, Jean- François. *La Condición Postmoderna*. Madrid: Ed. Catedra, 1987.

LUDD, Ned. *Urgências das Ruas. Black Block, Reclaim the Streets e os dias da ação global*. São Paulo: Conrad libros. 2002.

**M**

MANEM, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consonni, 2012.

MIQUEL, Mijo. "De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinares: la constitución del Outsite". En: *Ciudades (im) propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

MORO, Tomas. *Utopía*. Buenos Aires: Terramar, 2006.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: Comunidad, Ciudadanía, Pluralismo, Democracia radical*. Barcelona: Paidós Iberica, 1999.

MOUFFE, Chantal. *El torno a lo político*. Madrid: Fondo De Cultura Económica de España, 2007.

**N**

*New York Painting and Sculpture 1940-1970*. Nueva York: Metropolitan Museum of New York, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablo Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

NIETZSCHE Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 2006

**P**

PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na américa latina*. Porto Alegre: Panorama critico, 2012.

PEREZ, David. (Coord). *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado. Colección arte, estética y pensamiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

**R**

RAVEN, Arlen (ed). *Art in the public interest*. Michigan: UMI Research Press; 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

**K**

KAPROW, Allan. *Educación del des-artista*. Ardora Ediciones, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art an location identity*. Cambridge: MIT press, 2014.

**L**

LA VARRA, Giovanni. *Post-it City: The other European Public space*. Barcelona: Ed. Mutatis Actar, 2001.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética De La Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LATOUR, Patricia & COMBES, Francis. *Conversations avec Henri Lefebvre*. París: Messidor, 1991.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. París: Anthropos, 1974.

LEFEBVRE, Henri. *Eltonents de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. París: Syllepse, 1992.

LIPPARD Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

LIPPARD, Lucy.R; *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico*. De 1966 A 1972; Akal 2004.

LISBONA GUILLEN, Miguel (Coord). *La comunidad a debate reflexiones sobre el concepto de comunidad en el México Contemporáneo*. México: ED. El Colegio de Michoacán, Universidad de ciencias y artes de Chiapas, 2005.

LYOTARD, Jean- François. *La Condición Postmoderna*. Madrid: Ed. Catedra, 1987.

LUDD, Ned. *Urgências das Ruas. Black Block, Reclaim the Streets e os dias da ação global*. São Paulo: Conrad libros. 2002.

**M**

MANEM, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consonni, 2012.

MIQUEL, Mijo. "De las prácticas transversales a las investigaciones extradisciplinares: la constitución del Outsite". En: *Ciudades (im) propias: la tensión entre lo global y lo local*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011.

MORO, Tomas. *Utopía*. Buenos Aires: Terramar, 2006.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: Comunidad, Ciudadanía, Pluralismo, Democracia radical*. Barcelona: Paidós Iberica, 1999.

MOUFFE, Chantal. *El torno a lo político*. Madrid: Fondo De Cultura Económica de España, 2007.

**N**

*New York Painting and Sculpture 1940-1970*. Nueva York: Metropolitan Museum of New York, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablo Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

NIETZSCHE Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 2006

**P**

PAIM, Claudia. *Táticas de artistas na américa latina*. Porto Alegre: Panorama critico, 2012.

PEREZ, David. (Coord). *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado. Colección arte, estética y pensamiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

**R**

RAVEN, Arlen (ed). *Art in the public interest*. Michigan: UMI Research Press; 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.



RIBALTA, Jorge, "Experimentos para una nueva institucionalidad", en *Objetos relacionales*, Colección MACBA, 2002-2007.

ROUILLARD, Dominique, "Anéte interdite" en *Archigram*. París: Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.

## S

SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SANS, Jérôme y SANCHEZ, Marc. *What do you expect from an art institution in the 21st century?*. París: Palais de Tokyo, 2001.

SERRA, Richard. "Escultura in Europe 1977-1985" en *Richard Serra: Extended notes for sight point road*. Bochum Galerie, 1985.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: Alfaguara, 2004.

## T

TARCUS, Horacio (ed.). *Disparen sobre Foucault*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1992.

## V

VV. AA, *La polémica de la postmodernidad*. Madrid: Ed. Libertarias, 1986.

VVAA. *Modos. de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2001.

VV.AA. Ian Wilson. *Los debates*. Barcelona: Ediciones del Macba. 2009.

VVAA . *Podemos viver sem o outro; as possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Tinta da China, 2009.

VVAA . *Manual de la guerrilla de la comunicación*. Madrid: Ed Virus, 2002.

VVAA. "Construir, habitar, pensar ". En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

VVAA. *Trama, La red común como lugar*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2005.

VVAA. *Usted está aquí. Arquitectura y flujos de información*. Barcelona: Ediciones Macba, 1995.

VVAA. *Devir Menor arquitecturas e práticas espaciais críticas na ibero-américa*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2012.

VVAA. *Walk, Ways*. Nueva York: Independent Curators International, 2003.

## W

WESTERKAMP, Hildegard. "Soundwalking" en *Sound Heritage*, Volumen III, 1974.

WENGOROVIVUS, Marta. *La totalité Particulièrement*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

## TEXTOS EN REVISTAS

AYMERICH, Ramon . " Territorio y transformación social " en revista LARS, *Ciudad y cultura*. Nº 4.

ANTICH, Xavier. "Urbanismo y Ciudadanía". Barcelona: Rev. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. Nº 240.

AUGÉ, Marc. "No lugares, imaginario y ficción", Revista *Experimenta* Nº6; Mayo 1999.

BELTING, Hans; "Contemporary Art as Global Art - A Critical Estimate" en Hans Belting and Andrea Buddensieg (eds.); *The Global Art World*, Ostfildern 2009.

BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics", *October* N. 110, Págs. 51-79.

DEBORD, Guy. "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional; Documento Fundacional (1957)". Traducción de Nelo Vilar publicada en el # 4 de *Fuera de Banda*: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo, bajo el título "Revolución y contra-revolución en la cultura moderna".

BOHIGAS Joseph, CID, Daniel. "Barraca Barcelona: alternativas a la infravivienda". Rev. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. N° 238. Barcelona.

BAUDRILLARD, Jean. "Disneyworld Company". Rev. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. N° 236. Barcelona.

BAUDRILLARD, Jean. "Criar Polvo". Rev. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. N° 240. Barcelona.

BAUÇA, Miquel. "El cambio". Rev. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*. N° 240. Barcelona.

BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents". *ARTFORUM*, Febrero 2006.

BREA, José Luis. "Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura de los años ochenta y noventa "en *Arte, Proyectos e Ideas* N°4. Universidad Politécnica Valencia, 1996.

DAVID, Catherine y VIRILIO, Paul. "Alles Fertig: se acabó. Una conversación". *Colisiones*, San Sebastián, 1996.

DAVID, Catherine y VIRILIO, Paul. "Alles Fertig. Se acabó" en *Acción Paralela* N° 3, octubre de 1997.

Ecología cultural: [www1.ceit.es/Asignaturas/Ecologia/InfoTematica/Ecologia/ecol.htm](http://www1.ceit.es/Asignaturas/Ecologia/InfoTematica/Ecologia/ecol.htm) de la Universidad de Navarra. Fecha de consulta: 20/01/2007

GAUSA, Manuel. "Territorio y mutabilidad: nuevas mapificaciones"; *Llibres de Recerca* N° 2, MACBA, Barcelona, 1995.

MUÑOZ, F. "URBANALIZACION: territorio y paisaje en la ciudad multiplicada". *Actas dos VII Cursos Internacionais de Verano de Cascais*. Camara Municipal de Cascais, 2001.

JÜRGENS VIEIRA, Sandra. "Neo-modernos: Revisitar os clássicos do século XX", *Arq./a – Revista de Arquitectura e Arte*, n° 113, 2014.

*Internationale situationiste* #1, Junio 1958.

"La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada" Entrevista con Amador Fernández-Savater, publicada el sábado 15 de mayo de 2010 en *Público*.

MANEM, Martí. "Tino Sehgal. El objetivo de la obra. El objeto de la obra" en *A-Desk* N° 26. <http://www.a-desk.org/26/sehgal.php> (Fecha de consulta: 10/02/2014)

"Out of order" *NABA*, Nuova Accademia di Belle Arti, Milano, 2010.

OLMO, Santiago B. "El cambio de paradigma del paisaje urbano" en *LAPIZ – Revista internacional de arte*. Madrid N° 176, 2001.

PARRAMÓN, Ramón. "Desde el arte para el espacio público" en *IDENSITAT CLF\_01/02*. Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público. Ed. Injuve, Servicio de Cultura, 2003.

PELBART, Peter Pal. "Poder sobre a vida, potência de vida" en *Multitudes* N° 9. Paris: mayo-junio/2002.

PHILIPS, Patricia C. "Out of order – The public machine". *Artforum*, Diciembre, 1988.

PISANO, Falke. "Figures of Speech" en *NO-No order art in a Post-Fordism society*, n° 1.

SHAYA, Gregory. "El flâneur, el curioso, y el surgimiento del público de masas en Francia hacia 1860–1910 "en *American Historical Review* N.109. Chicago, 2004.

SLOTEDIJK, Peter. "El arte se repliega en si mismo" en *Brumaria* 1. Ediciones Brumaria, 2002.

VVAA. "Televisión, la mirada en construcción". *Archipiélago* n° 60. Barcelona, 2004.

PÁGINAS WEB

[http://idt.uab.es/erytheis/charrak\\_es.htm](http://idt.uab.es/erytheis/charrak_es.htm) (fecha de consulta: 13/04/2015)  
[http://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1004232](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1004232) (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2014).  
[http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13968/ec\\_ciudadaural\\_text.pdf](http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/13968/ec_ciudadaural_text.pdf)  
<http://www.macba.cat/es/a06891> ( Fecha de consulta: 10 /10/2013)  
<http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/s1valc.htm> (Fecha de consulta: 10/06/2006).  
<http://www.wumingfoundation.com/> (Fecha de consulta:19/05/2015)  
<http://www.caac.es/programa/ambulantes00/main.htm> (Fecha de consulta: 01/03/2010)  
[www.recetasurbanas.net](http://www.recetasurbanas.net) (Fecha de consulta: 08/10/2014)  
[www.parkfiction.org](http://www.parkfiction.org) (Fecha de consulta: 09/02/2015)  
<http://www.sindominio.net/laboratorio/index.shtml> (Fecha de consulta: 25/004/2012)  
<http://www.geocities.com/concursocovijo/index.htm> (Fecha de consulta: 05/11/2014)  
<http://www.sindominio.net/ash/enrages.htm> (Fecha de consulta: 25/004/2012)  
<http://www.artszin.net/> (Fecha de consulta: 19/12/2014)  
<http://mcs.hackitectura.net/> (Fecha de consulta: 07/10/2013)  
[www.artnodes.org](http://www.artnodes.org) (Fecha de consulta: 02/07/2009)  
<http://hackitectura.net/> (Fecha de consulta: 07/10/2013)  
<http://www.calarts.edu/> (Fecha de consulta: 11/09/2014)  
<http://aleph-arts.org/pens/> (Fecha de consulta: 10/04/2013)  
<http://www.tributosurbanos.es> (Fecha de consulta: 10/04/2013)  
<http://www.cittadellarte.it> (Fecha de consulta: 15/03/2015)  
<http://www.eldespertador.info/index.htm> (Fecha de consulta: 19/05/2015)  
<http://www.critical-art.net/> (Fecha de consulta: 20/02/2013)  
<http://www.sitesize.net> (Fecha de consulta: 20/02/2013)  
<http://www.artefchange.com> (Fecha de consulta: 04/01/2015)  
<http://www.temporaryservices.org/> (Fecha de consulta: 09/04/2015)  
<http://www.merzmail.net/> (Fecha de consulta: 19/05/2015)  
[http://www.macba.cat/PDFs/jorge\\_ribalta\\_colleccio\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf) ( fecha de consulta: 20/03/2015)  
<https://theoaklandprojects.wordpress.com/> (Fecha de consulta: 05/05/2015)

OTROS DOCUMENTOS CONSULTADOS:

*Berlin Die Symphonie der GroBstadt*: 1927; 72 min.; B/N; Alemania; Director: Walther Ruttmann; Productor: Karl Freund; Guión: Walther Ruttmann, Karl Freund (basada en la idea original de Carl Mayer); Banda sonora: Edmund Meisel; Fotografía: Reimar Kuntze, Robert Baberske, Lászlo Schäffer, Karl Freund.

*La Commune* (Paris, 1871) 2000; 345 min. B/N; Peter Watkins; 13 Productions / La Sept-Arte / Le Musée d'Orsay.

*Michel Foucault par lui-même* un film realizado por Philippe Calderón; BFC PRODUCTIONS, ARTE France; 80min. 2003.



**Anexo**

---

**Sobre una práctica artística y  
curatorial del espacio**

## ***Sobre una práctica artística y curatorial del espacio.***

A pesar de haber pensado en todo momento, desde que iniciamos esta tesis, en realizar una aproximación teórica a la práctica artística espacial, desde una óptica del encuentro en la ciudad, en el siguiente anexo, vamos a ofrecer la posibilidad de establecer nexos de unión con los conceptos y prácticas que en el grueso de los capítulos que componen la tesis, se describen, analizan y relacionan.

El viaje hasta este punto, fue sin duda un largo viaje. Una experiencia académica que inició en septiembre de 2008 y que en este momento hemos decidido darle forma, como un texto abierto para pensar el pasado, el presente y el futuro de nuestra investigación en el mundo de las artes.

El programa de doctorado de Arte Público ofertado por el Departamento de escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, es hoy un recuerdo constantemente presente en la práctica profesional que desde tiempo atrás venimos realizando en el campo de la programación y el comisariado. Como una fuerza sin precedentes de la enseñanza académica española, este programa de doctorado supo abrir el camino a una práctica híbrida entre la necesidad de renovación conceptual en las escuelas de arte y la relación directa con la praxis intelectual del ámbito artístico internacional.

En este texto, que proponemos como anexo al cuerpo de investigación principal, hemos seleccionado 4 proyectos desarrollados desde 2010 y que se articulan como una práctica curatorial y artística.

En ellos se han recogido las ideas que hemos planteado en el texto teórico de esta tesis, como forma de evidenciar la importancia de estas ideas dentro de nuestro trabajo personal.

El primero de ellos fue la exposición comisariada junto a Lupe Frígols para el Festival Ovservatori, en las Atarazanas del Grao de Valencia en Mayo de 2010. El proyecto se tituló *Living Together* y su principal interés era el de crear un cuerpo teórico a través de artistas internacionales preocupados por la configuración del acto artístico como praxis antropológica. Los diferentes mecanismos de

configuración de una realidad social, vinculada a las políticas globales de la economía del mercado fueron fundamentales para estructurar un trabajo expositivo dividido en varias fases y con artistas de diferentes contextos geopolíticos.

El segundo proyecto titulado *Estructura, objeto, materia ...acción!* Tuvo lugar en el Centro de Arte Contemporáneo La Conserva de Ceutí, en Murcia. Este proyecto nació del interés de vincular la práctica artística influenciada por la desmaterialización del objeto y la performance de la materia desde 1970 hasta nuestros días. La importancia de ciertas acciones absurdas e irónicas como método para desmontar los objetos y su tradicional uso, para convertirlos en mera materia de trabajo fue el hilo conductor de una experiencia estética que alude, de forma directa, a la ruptura de condicionantes y, al juego de posibilidades y de libertad que esta nos ofrece para representar el mundo con pequeños gestos.

El tercer proyecto, de reciente realización, titulado *Gramáticas Flexíveis, Objetos, acciones y formas n los límites políticos de la realidad*, explora el campo político de la práctica artística en Portugal, dentro de una acotación temporal de 10 años, contraponiendo piezas creadas entre 2005 y 2015 por diferentes artistas nacionales. Partiendo de las capacidades políticas del arte como herramienta para cuestionar la realidad social del país, varios artistas han venido trabajando en la necesidad de pensar el estatuto del artista en Portugal, desde una visión crítica al estado-nación y su precariedad cultural. El constante impase en que la creación y sus posibilidades realizadoras se encuentran desde hace mucho años, evidencia que existe un estancamiento del sistema cultural institucional y desde donde se han desarrollado una serie de líneas de fuga, que junto a pequeños gestos o interferencias que despiertan la mirada crítica del espectador, desvelan múltiples posibilidades para una disidencia al canon de imágenes referenciales de las estructuras político-culturales en la actualidad.

Y por último presentamos el proyecto con el cual trabajamos desde 2012, junto a el artista plástico André Alves, que funciona como plataforma nómada dedicada al acontecimiento y la formación del espacio conformado desde el discurso y su complejidad armónica.

A2, es una plataforma de creación híbrida entre el acto curatorial y el proceso artístico.

Las relaciones interpersonales son expresiones de una finalidad mayor: el vínculo. La definición de ciertas entidades sociales (de la política a la

religión y obviamente pasando por el arte) existen como estructuras que visan la protección de esta formación vínculos. Las ciudades no sólo son un pretexto de esta realidad fundamental. La delimitación y construcción de discursos crecientemente especializados (cuya espacialidad es también ella el origen de ella propia) resultan precisamente de ahí, de una necesidad de reunir (y léase, igualmente proteger) las diferentes modalidades en las cuáles los vínculos se manifiestan y se desarrollan.

La práctica artística, en la búsqueda del acontecimiento y lugar de manifestación de la obra, parte de un presentimiento creativo constantemente amenazado por de aquello que carece todavía de un lugar. Desde esta perspectiva, el lugar de la obra aparece siempre en relación directa con el otro, y en esa función, construye un tipo de espacialidad que define las diferentes instituciones entre el arte y su discurso. Por eso el carácter de la práctica artística vive de una relación necesariamente dialógica pero no necesariamente dialéctica, en el sentido que busca una posición más abierta y orgánica de enfrentarse al conflicto desde la práctica discursiva.

La idea de antagonismo, agonismo han tomado cuenta, durante los últimos años, del discurso crítico dentro del arte contemporáneo sufriendo precisamente de esa confusión entre la terminología propuesta. Esta discusión busca en el conflicto generado entre una necesidad productiva de comunidad que toman la presencia y contacto como garantía de formación de comunidad, la incapacidad de reconocer en las interacciones relacionales más que meras modalidades operativas.

El discurso como prueba del funcionamiento de una comunidad, configura espacios donde las prácticas tienen lugar y salvaguardan los vínculos que en ellas se establecen. La plataforma A2 surge de esa forma, de esa apertura de la comunidad a la atención por el discurso, por la forma como el cuerpo espacial es formado por los diferentes agentes, de como esta espacialidad se amolda en el tiempo dando forma al lugar y la una territorialidad cómplice, donde la producción de una nueva funcionalidad espacial y social, es un recorrido múltiple.



## A1.1 *Living Together*

Un proyecto de Lupe Frígols y Juan Luis Toboso.

6-30 Mayo 2010

Atarazanas

Galeria Municipal Plaza Del Tosalt

La Nau-Universitat De València

Amy Chang

Batoul Shimi

Cang Xin

Gonzalo Puch

Lian Dongya

Mate Maté

Mounir Fatmi

Oriala Eliçabe

Gao Shiaoqiang

Rafael Tormo i Cuenca

Lucía Antonini

Jiang Zhi



## Living Together

Lupe Frígols y Juan Luis Toboso

Nos enfrentamos al encuentro, dentro de la práctica expositiva, de nuevos públicos más cotidianos al mundo de lo real y por lo tanto con nuevos procesos o modos de trabajar dentro de las prácticas artísticas que proponen discursos basados en la interferencia donde conjugar, el arte, la arquitectura, la antropología y la sociología, el trabajo social etc...

El artista como antropólogo, desde la experiencia directa del análisis de la realidad, se ha convertido en el canal de la multitud voces que desde diferentes partes del mundo buscan el diálogo para la perfecta unión del individuo, no tan solo con el elemento humano, sino con el propio ecosistema que habitamos.

Los modelos de ciudad contemporánea, buscan experimentar la convivencia desde la experiencia del encuentro, el dialogo y la proximidad, dentro de un cuerpo fragmentado en diferentes sectores en continuo conflicto. Y sin embargo, cada vez más, surgen otros modelos de relacionarse y de posicionarse ante la crisis del nuevo orden mundial, basados en la esencia de “habitar” que nos proponía Heidegger, que no es otra que la de construir en base a una concepción plena de identificación, experimentación y dialogo con el territorio.

La práctica artísticas contemporáneas, han entendido, que el arte fuera de la producción de objetos, es principalmente un estado, un proceso donde la experiencia estética pasa a ser el presente en cuanto espacio donde los individuos o grupos sociales intervienen. Muchas de estas prácticas, no son trabajos vinculados específicamente al espacio físico donde tienen lugar, sino que más allá de esa especificidad física, mantienen un vínculo o una especificidad que trabaja con historias locales que se refieren, a su vez, a historias a nivel global.

La necesidad de crear una identidad colectiva, es lo que nos muestra Amy Chang en un trabajo documental, donde explora las diferentes asociaciones universitarias que se crean dentro del campus de la Universidad de Austin en Texas, EEUU. Estas asociaciones surgen de la necesidad de adquirir una conciencia de comunidad y pertenencia a un grupo social catalogado, y a la vez, de experimentar una nueva identidad de si mismo, a raíz de la interacción en diferentes grupos sociales con una conciencia común. Al igual que las acciones representadas por Jiang Zhi, las cuales derivan del entusiasmo por la moda, por las creencias colectivas, la religión, la política, la violencia,

etc. y que se muestran en un continuo temblor excitado, del cual no sabemos si surge de los propios cuerpos en movimiento, ya sea por circunstancias como el frío o el miedo, o si proviene de mecanismos agitadores que hacen de esos cuerpos meros instrumentos agitados.

En esta misma línea de trabajo, Rafael Tormo i Cuenca representa, mediante un dispositivo anómalo de exhibición, una serie de trabajos audiovisuales que surgen de la propia paradoja del lenguaje y la posibilidad interminable de su propia representación. Así a través de fragmentos extraídos de frases recuperadas de los muros de nuestras calles, frases que surgieron en épocas de revolución, dictaduras, etc. y como reflejo del impulso colectivo, plantea un recorrido doble, sobre la fuerza y el deterioro de los discursos colectivos.

Oriana Eliçabe, busca en esa herramienta del lenguaje un medio común de comunicación entre la cultura, la política y la resistencia desde posicionamientos periféricos. Así *Voces rebeldes* es un largo proyecto documental sobre los protagonistas de la vida real: músicos de Hip Hop de diferentes barriadas de Cuba, Venezuela, Argentina y Senegal que, a través del lenguaje musical, buscan sortear las barreras impuestas por los códigos de dominación racial y política, creando nuevas formas de construcción social.

Sin embargo, Mounir Fatmi plantea la fragilidad de de estas mismas construcciones, poniendo como ejemplo la *Torre de Babel*: un paradigma bíblico surgido de la prepotencia del hombre y destinado al fracaso en su intento de competir en altura con las proporciones propiamente humanas y naturales. Esa noción de inestabilidad, que ronda sobre la construcción de imaginarios colectivos, muchas veces edificados sobre experiencias de lo real gravadas en cintas de VHS, y distribuidas por los medios de comunicación. Y dentro de esa representación de lo cotidiano, Gao Shiqiang, a través de la hibridación entre la narrativa cinematográfica y teatral representa la esquizofrenia entre la esclavitud del hedonismo y el consumo, en una pieza audiovisual narrada en espacios público urbanos.

Esa misma línea Lian Dongya nos pide que reflexionemos sobre el mundo que hemos construido, a través de una representación irónica del ser humano como diminutas máquinas trabajando con inercia en la construcción de un paisaje confuso, imposible de habitar. Perecida a la ironía que nos propone Mateo Maté en la serie *Nacionalismo Doméstico*, donde las relaciones familiares y cotidianas, se convierten, como en un juego de estrategia, en ejércitos movidos sobre el tablero buscando ganar terreno los unos sobre los otros. Así, los actos más cotidianos se convierten en tácticas bélicas que reflejan, a nivel doméstico, las relaciones mundiales de organización de nuestros

territorios. Territorios bajo constante presión, como plantea Batoul Shimi, en la que la concepción mundial del espacio que habitamos es transformada, sobre instrumentos de uso cotidiano, en objetos de resistencia.

El contexto y la forma, son por lo tanto vitales a la hora de entender las narrativas, por ejemplo, de la pieza que presenta Lucia Antonini y que trata de acercarse a la comunidad china residente en nuestro país, que a menudo nos resulta cerrada y ajena, para compartir algo de su conocimiento y acercarnos, en cierta medida, a una parte de su cultura a través de la gente que ha sabido, sin embargo, hacer de nuestras costumbres, cultura y lenguas, las suyas propias.

Y esta es una pregunta que igualmente nos plantea Cang Xin en la serie *Identity Exchange Series*: la cuestión de saber si bajo nuestras apariencias seguimos siendo en esencia lo que somos, o algo cambia en cuanto cambiamos de forma y contexto.

Gonzalo Puch, sin embargo nos propone una reflexión crítica sobre el “nosotros” y nuestra relación con el contexto natural que habitamos. Un panorama de orden y caos tan estresante como acogedor, que nos invita a reflexionar sobre los procesos de cambio, en un continuo almacén de objetos acumulados en constante movimiento. Así pues, la exposición se plantea como un dispositivo de análisis que pretende desvelar la red de ideologías de la cual se nutre la creación de nuevas narrativas y destacar el papel que juegan los sistemas de representación en los procesos de conformación del mundo real, ya sea a través de reflexionar sobre el flujo de migraciones, las fronteras territoriales, así como la creación de nuevas identidades para estas nuevas realidades sociales.

Las obras y artistas presentes en esta exposición proponen una reflexión abierta y múltiple, al tiempo que formulan estrategias para entender estos procesos a nivel global.

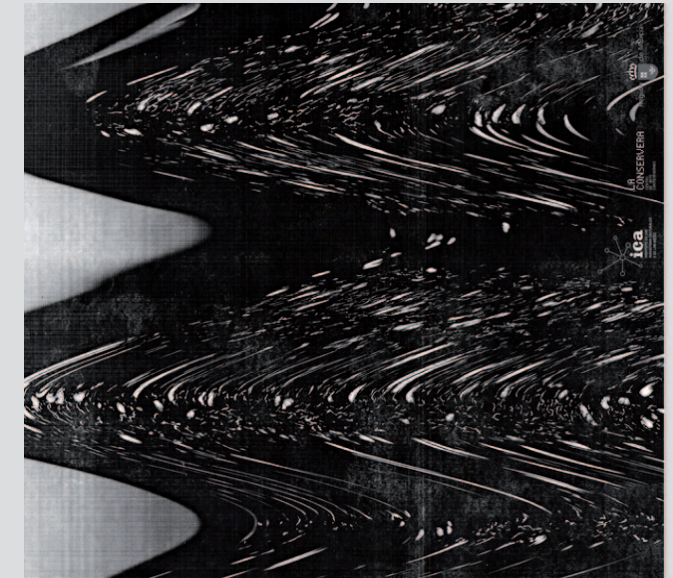




## A1.2 **Estructura Objeto Materia ... Acción!**

Un proyecto de Juan Luis Toboso.  
09 octubre 2014 al 18 enero de 2015  
Centro De Arte Contemporáneo La Conservera. Ceutí, Murcia

David Askevold  
Peter Fischl & David Weiss  
Fermín Jiménez Landa  
Dalila Gonçalves  
Carlos García Paláez  
Aline Biassuto  
Amilcar Packer  
Nuno Ramalho  
André Alves  
Justin Beal  
Pierre Bismuth  
Philippe Cazal  
Claude Closky  
Ryan Gander  
Eric Hattan  
Zerek Kempf  
Joe Winter  
sabel Nolan  
Ignacio Uriarte



### **ESTRUCTURA OBJETO MATERIA ACCIÓN!**

Aline Biassuto, Carlos García Paláez, Fermín Jiménez Landa,  
Nuno Ramalho, Amilcar Packer, David Askevold, Dalila Gonçalves,  
Peter Fischl & David Weiss y André Alves

**La Conservera**  
Centro de arte contemporáneo

**9 octubre a 15 enero**

**Comisariado**  
Juan Luis Toboso

# Estructura Objeto Materia ... *Acción!*

Estructura Objeto Materia ... *Acción!*, es un proyecto que alude a las diversas posibilidades performativas de la materia, al juego de posibilidades y de libertad que esta nos ofrece para representar el mundo con pequeños gestos.

Dentro de una idea de sobreabundancia de imágenes y con la intención de crear narrativas, situaciones y contextos que alteran la tradicional relación entre artista, obra y espectador, los diversos artistas presentados en esta exposición juegan con la fuerza implícita en ciertos materiales, objetos y estructuras cotidianas. Este juego que nos proponemos y al que podemos llamar de “posibilismo” o incluso azar, busca mostrarles el papel activo del artista en la exploración del paisaje contemporáneo y como se relacionan las formas que lo componen, explorando la polisemia de sus enunciados.

Este ejercicio de libertad creemos que puede ser un modelo de resistencia ante la imposibilidad de creer en el futuro y que desde aquí, busca apenas crear narrativas subjetivas cargadas de cierta ironía, como si por veces, “hacer algo no llevase a nada”, y en ese estéril esfuerzo, encontrásemos alguna respuesta. La acción, en todo esto, como medio de exploración de ciertas ideas abstractas, tiene como objetivo trasladarse, de una manera en cierto modo eufórica o descontrolada, al terreno de la pintura, la escultura, la instalación, el video o la literatura, dando lugar aquí a una visión afortunadamente sesgada de su propia producción.

Partiendo de las experiencias de David Askevold en el contexto Americano y de la actitud, en el territorio europeo de Peter Fischl & David Weiss, nos proponemos relacionar y analizar piezas de Fermín Jiménez Landa, Dalila Gonçalves, Carlos García Paláez, Aline Biassuto, Amilcar Packer, Nuno Ramalho y André Alves.

Y bajo una mirada seducida por la producción editorial, presentamos una pequeña selección de libros de artista de Justin Beal, Pierre Bismuth, Philippe Cazal, Claude Closky, Ryan Gander, Eric Hattan, Zerek Kempf & Joe Winter, Isabel Nolan e Ignacio Uriarte, editada por OneStarPress.

**ESTRUCTURA OBJETO MATERIA** **1. ACCIÓN!**, es un proyecto que alude a las diversas posibilidades performativas de la materia, al juego de posibilidades y de libertad que esta nos ofrece para representar el mundo con pequeños gestos.

Dentro de una idea de sobreabundancia de imágenes y con la intención de crear narrativas, situaciones y contextos que alteran la tradicional relación entre artista, obra y espectador, los diversos artistas presentados en esta exposición juegan con la fuerza implícita en ciertos materiales, objetos y estructuras cotidianas.

Este juego que nos proponemos y al que podemos llamar de “posibilismo” o incluso azar, busca mostrarles el papel activo del artista en la exploración del paisaje contemporáneo y como se relacionan las formas que lo componen, explorando la polisemia de sus enunciados.

Este ejercicio de libertad creemos que puede ser un modelo de resistencia ante la imposibilidad de creer en el futuro y que desde aquí busca apenas crear narrativas subjetivas cargadas de cierta ironía, como si por veces, “hacer algo no llevase a nada”, y en ese estéril esfuerzo, encontrásemos alguna respuesta.

La acción, en todo esto, como medio de exploración de ciertas ideas abstractas, tiene como objetivo trasladarse, de una manera en cierto modo eufórica o descontrolada, al terreno de la pintura, la escultura, la instalación, el video o la literatura, dando lugar aquí a una visión afortunadamente sesgada de su propia producción.

Partiendo de las experiencias de David Askevold en el contexto Americano y de la actitud, en el territorio europeo de Peter Fischl & David Weiss, nos proponemos relacionar y analizar piezas de Fermín Jiménez Landa, Dalila Gonçalves, Carlos García Paláez, Aline Biassuto, Amilcar Packer, Nuno Ramalho y André Alves.

Y bajo una mirada seducida por la producción editorial, presentamos una pequeña selección de libros de artista de Justin Beal, Pierre Bismuth, Philippe Cazal, Claude Closky, Ryan Gander, Eric Hattan, Zerek Kempf & Joe Winter, Isabel Nolan e Ignacio Uriarte, editada por OneStarPress.

Comisariado: Juan Luis Toboso

**STRUCTURE, OBJECT, MATTER... ACTION!** is a project that alludes to the wide performative potential of matter. It talks to the game of possibilities and freedom offered in the capacity to represent the world through small gestures, and to the intention of creating subjective narratives, situations and contexts that alter the traditional relation between artist, work and spectator.

This exhibition proposes what one can call “possibilism”, an attempt to show the active role of the artist exploring environments and materials as a matter of endless unknown, studying the polysemy of different objects, materials and structures that form the context of the works.

This exercise of freedom is a form of resistance facing the impossibility of believing in the future by simply looking into subjective narratives filled with irony, as if doing something that led to nothing would find some answers to what one is.

In this scenario, action - seen here as a medium to explore certain abstract ideas - aims for an euphoric and/or out-of-control translations into the fields of painting, photography, sculpture, installation, video and literature, providing a space for a (fortunately) slanted and un-organized vision of its own production.

With the works of Aline Biasutto, Carlos García Peláez, Fermin Jimenez Landa, Nuno Ramalho, Amilcar Packer, David Askevold, Dalila Gonçalves, Peter Fischli & David Weiss and André Alves.

And a selection of artist books from: Justin Beal, Pierre Bismuth, Philippe Cazal, Claude Closky, Ryan Gander, Eric Hattan, Zerek Kempf & Joe Winter, Isabel Nolan, Ignacio Uriarte.

Exhibition curated by: Juan Luis Toboso

*But in liquid modernity the consumption of the world and of oneself creates another time and place: discontinuous pointillist time, just like pointillism in painting, makes the momentary impression or state into a more real thing than do long-term projects, history, the classical canon, and the past.*

*Moral Blindness: The Loss of Sensitivity in Liquid Modernity*  
Zygmunt Bauman and Leonidas Donskis  
Pag. 112

La única manera de querer mostrar una acción es mostrándola.

Provocar una acción, incluso sin tener la certeza de si tendrá como resultado aquello que esperamos, implica aventurarse en el terreno del desconocimiento y a su vez en el de la experimentación de cierta libertad. Fermín Jiménez Landa construye un discurso donde la materia de lo inaprensible pasa a ser tangible. Algo que no llega a ser ni asombroso ni extraño sino que pertenece a la dimensión del desconcierto. Acciones cargadas de un irónico contrasentido, que nos ofrecen múltiples interpretaciones resultantes de un extraño encuentro delante de una máquina inerte que respira o en las diferentes posibilidades de un equilibrio inverosímil de diferentes objetos. Hay una actitud monumental que imprime cierto poder a las máquinas cuando están paradas. Toda máquina en su quietud, se nos muestra enorme y rotunda , y es a partir de su puesta en funcionamiento, que la acción le roba su propia monumentalidad. Como si fuese un juego perteneciente a una lógica infantil, el trabajo de Peter Fischl & David Weiss encadena acciones simples, desmontando este carácter inerte y monumental del objeto-máquina, para distraer al espectador y crear así un nuevo sentido de la percepción, pues la potencial acción que estas llevan implícitas, son a su vez un elemento que las hace disuadirse en su propia materialidad. La conjunción de estos objetos creando una estructura de acciones encadenadas es una provocación que lo es al mismo tiempo hacia el estado de las cosas y hacia el modo como las vemos y las seguimos, olvidándonos de la propia estructura que las genera. Por el contrario, Dalila Gonçalves no explicita la manipulación de los objetos con los que trabaja, sino que evidencia una acción implícita y corporizada por el propio objeto, evidenciando los vestigios de un lugar exterior al cual perteneció y que traídos hacia el espacio expositivo crean, ahora sólo casi monumental, un nuevo tiempo de vida.

*History may not repeat itself but it does rhyme, and every gloss by a deconstructionist need not be a loss, pushing us further into an abyss of skepticism and indeterminacy*

Joseph Anthony Wittreich  
*Feminist Milton*  
Cornell University Press  
P.198

Cuando hablamos de potencialidad estamos hablando al mismo tiempo del deseo. Y no sólo de un deseo inconsciente y oscuro, sino incluso de una voluntad de transformar ciertas cosas bajo una actitud activa donde el estatuto del objeto y del gesto se llenan de nuevas posibilidades. Y si esas posibilidades son capaces de cambiar de forma, también puede cambiar el impacto de su experimentación del mundo, como a un cuerpo donde todo lo que le afecta por dentro se nos muestra por fuera. Desde aquí Amílcar Packer no invita a circular dentro de una estructura que se comporta como la piel que habitualmente reviste los cuerpos y que sin embargo la vemos hoy emancipada del sujeto. Algo configurado por un objeto cotidiano que alimenta la figura de un fantasma que se alimenta del cuerpo del artista y hace de él apenas un ejercicio infinito. Un movimiento este, que invierte el papel de la materia y del sujeto, transformándolos en otra cosa cualquiera, otra cosa tal vez mágica . En definitiva, estamos hablando de un estado de trance, o catártico - casi místico - donde se pierden las formas y surgen nuevas posibilidades. Y si existe cierto asombro en la transformación de los materiales , hay también inquietudes en el mundo perteneciente al pensamiento. Aline Biasutto juega con los intervalos que podemos encontrar entre lo que podemos leer y lo que queda por ser explicitado. La relación entre la palabra y el pensamiento aparece aquí como la propia materia. Aisladas, las ideas surgen como acciones monumentales, pero también como recuerdo de la necesidad de ese intervalo que favorece la aparición de una emergente potencialidad. Sentidos que bajo el parpadeo de las palabras se lanzan hacia nosotros como un grito. Los materiales y los cuerpos no son ajenos al propio modo como su propia circulación se organizan. Al inicio, estas formas de circulación pretenden establecer un plano de orientación que afirme su creencia. Pero esta actitud cinética no es, en esencia, algo mágico sino que invierte al mismo tiempo en el descredito de la desorientación, de la cual Nuno Ramalho nos habla ejercitando una práctica acumulativa que deambula entre la dimensión de lo hipnótico y de lo imperceptible, vaciando el objeto de su función esencial.



*The aesthetic process of the playful expression of force is thus not defined by indeterminacy. Rather, it consists in producing determinations as momentary effects - determinations that cannot be established and safeguarded against their dissolution by the same force that has produce them but which therefore momentarily gain, as long as they exist, a kind of evidence that promises a "revelation"*

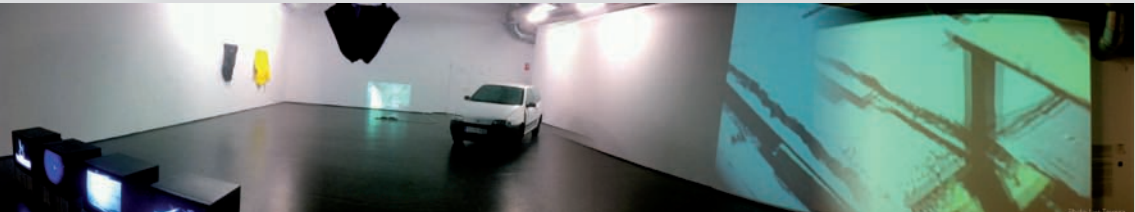
*The aesthetic critique of judgement.*  
Christoph Menke  
Sternberg Press.2010  
P. 19

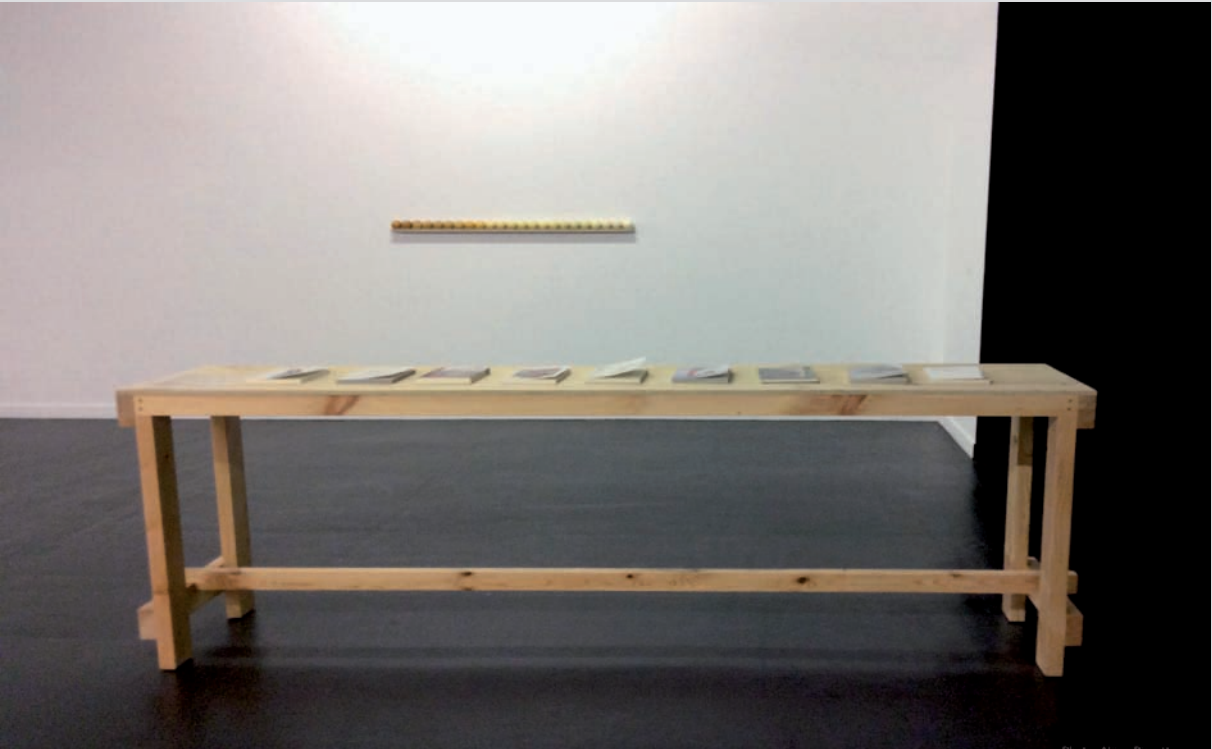
Un estado más allá de la materia.

Podemos hablar de un estado de la materia, donde esta deja de ser aquello que es y donde la conciencia material deja de ser evidente para iniciar la búsqueda de otras formas de auto-definirse. Es por esto, que encontramos en ciertos elementos un estado diferente al de su habitual modo de representación y a veces, no somos capaces de reconocer su utilidad y origen.

La plasticidad de la materia es apenas una particularidad de la misma, pues lo que en realidad nos ha interesado es lo que esta encierra definitivamente, sin posibilidad de un retorno a la pura plasticidad. Con este tipo de actitud, la muerte de la materia inaugura su propia vida. Con este movimiento Carlos García Peláez nos propone una pregunta que viene de la propia materia: ¿esta acción tiene la voluntad de ser? o sin embargo ¿es algo que tiene la voluntad de dejar de serlo? Y sin quedarse apenas en la ficción que nos ofrece la materia, nos interroga sobre la posibilidad de creer en el objeto emancipado que convierte la fragilidad en su mejor forma de representación.

Esta duplicidad entre lo irónico y lo trágico, podemos verla también en la aparente duplicidad con que David Askevold presta atención a ciertas acciones mínimas. Acciones que surgen de una economía de lo banal y se convierten en algo excepcional o extraordinario. Acciones repletas de gestos repetitivos y al tiempo, inquietantes.



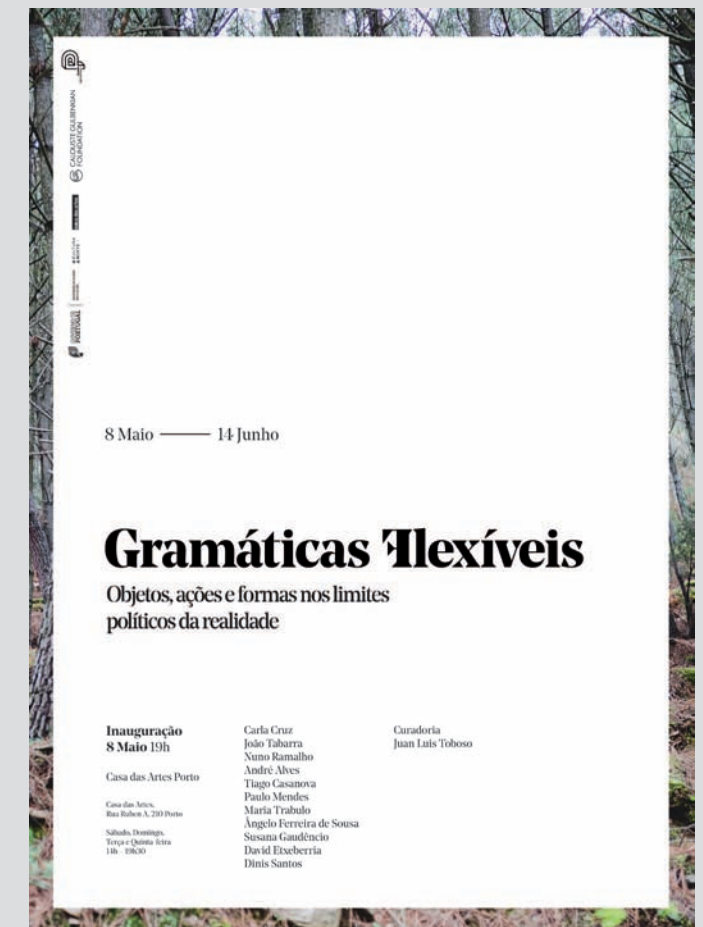


### A1.3 Gramáticas Flexíveis

## ***Objetos, ações e formas nos limites políticos da realidade***

Un proyecto de Juan Luis Toboso  
8 Mayo-14 Junio 2015  
Casa Das Artes Porto, Portugal

Carla Cruz  
Ângelo Ferreira de Sousa  
João Tabarra  
Nuno Ramalho  
André Alves  
Tiago Casanova  
Paulo Mendes  
Maria Trabulo  
Susana Gaudêncio  
David Etxeberria  
Dinis Santos





# Gramáticas Flexíveis

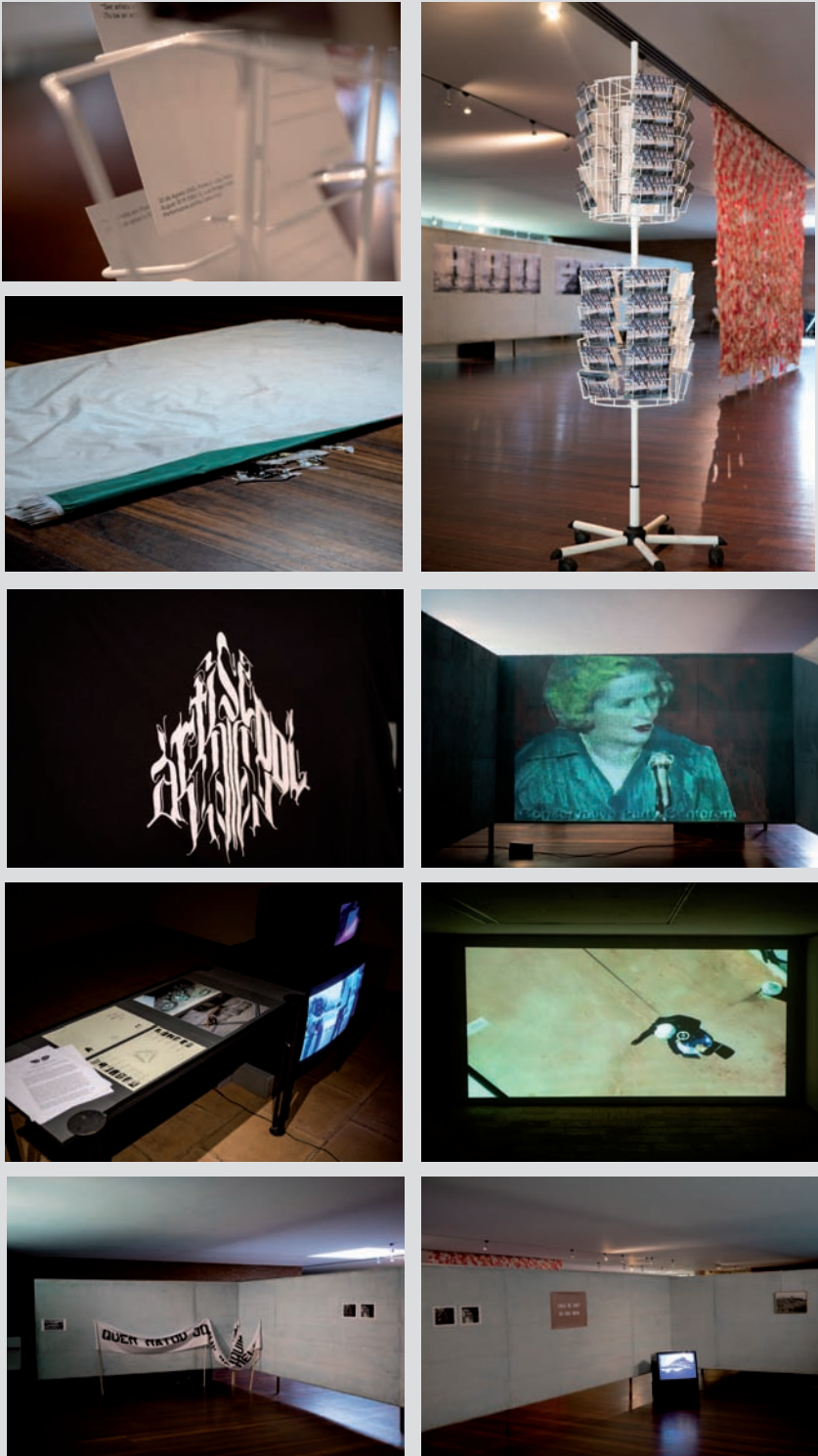
*Objetos, ações e formas nos limites políticos da realidade*

Partiendo e la observación de una realidad marcada por la sobreabundancia de imágenes, donde los límites reconocibles de lo político se han desfigurado y convertido en ritmos y formas de difícil intuición, *Gramáticas Flexíveis* busca encontrar otra forma de narrativas partiendo de situaciones cotidianas a través de la fuerza implícita de las acciones materiales, del poder de los objetos y de las formas estéticas.

Pequeños gestos o interferencias que suscitan la mirada crítica del espectador, desvelando múltiples posibilidades para una disidencia al canon de las imágenes referenciales de las estructuras político-culturales en la actualidad.

Se recogen aquí relatos subjetivos donde el desconcierto de los objetos se traslada eufóricamente en el campo de la imagen mediada, cuestionando nuestra propia condición política y proponiendo una revisión del propio trabajo artístico, así como del estatuto del propio artista en el Portugal en los últimos 15 años.

En este proyecto expositivo participan once artistas con obras producidas entre 2000 y 2015. Reunidas alrededor de la dimensión del Deseo, con la premisa de explorar el paradigma de la producción de varios conceptos, recogen en la acción (sea esta física o material) una estructura vinculada a los flujos globales para la proyección del Deseo, comunitario.



## A1.4 **A2 produções e reflexões em torno da Arte Contemporânea**

A2 toma como punto de partida la reflexión en torno al arte contemporáneo cuestionando la labor de la crítica, el formato que esta adquiere dentro de los canales de comunicación de las artes en la actualidad y su pertinencia en la construcción de una visión aproximada del arte actual. Pero fundamentalmente la posición de la práctica artística en un contexto donde ni instituciones, ni circuitos autónomos saben exactamente como responder a la necesidad de crear nuevas fuentes de conocimiento. Tanto los discursos institucionales como los informales se han centrado en torno a la productividad. Del lado institucional sobre las necesidades de producir números de visitantes y exposiciones, cómo un método de inversión, del lado informal bajo el lema “a pesar de todo aún se hacen cosas.” Este es un principio que establece inmediatamente de partida una visión contabilista del hecho artístico y por lo tanto una predilección por la codificación de la práctica artística que no pase por una herramienta crítica.

En el contexto de Oporto, no es la propia desaparición de los espacios informales y auto-gestionados lo que muestra está en crisis sino que lo que está en crisis, ahora y siempre, fue la estabilidad de los artistas que viven y operan en la ciudad. Pero ese es un problema que aquí no podemos tratar. De lo que nosotros queremos hablar es de otra extinción: la del pensamiento crítico independiente, y ahora sí, institucional. O peor, de su convergencia en un discurso que no encuentra oposición, y que privilegia una seria codificación, muy específica.

Desde el punto de vista del proyecto A2 entendemos que uno de los vectores esenciales de la crítica de arte, funciona entre la proximidad y la aproximación, es decir, entre “el lugar del acontecimiento” y los agentes protagonistas del mismo y aquellos que a ella acuden. Pero también una pensamos esencial establecer una observación sobre las nuevas relaciones con la espacialidad, y como los encuentros entre diferentes se ha convertido en una práctica bastante difusa y segregada - sobre todo en lo que respecta a la relación entre presencia e inesperado, o a la aleatoria generación de asociaciones, de impresiones e influencias. Esto es susceptible de suceder, pensamos, porque hay una necesidad de intersección entre personas y opiniones y por lo tanto el espacio genera asociación y pensamiento, en la confluencia de pretensiones comunes.

De este modo A2 entiende que su lugar en este circuito es el de estimular la existencia de una crítica colectiva en la ciudad de Oporto, y con vista en el sistema de relaciones de eje atlántico, a través de una estructura informal. Una estructura que no puede llamarse alternativa, desde que no hay una estructura vigente en la que generar un programa de disidencia. A2, se presenta así como un espacio independiente para la reflexión y la crítica, un espacio de pensamiento interesado en crear acción e implicación, en la construcción de un espacio sin forma física para el capital intelectual común.

Y en este sentido A2 busca antes de nada, una reflexión espacial, convocando a agentes productores y generadores de acción cultural, a que discutan en torno a la dimensión crítica, sobre el acontecimiento voluntario e involuntario entre las personas y sus producciones, sin pudores entre el espacio público y la envergadura de lo institucional. Y por ello, el proyecto toma forma, a largo de sus diferentes ediciones, en diferentes espacios de la ciudad porque su espacio es en el fondo cualquier espacio donde el arte pueda manifestarse y donde la crítica quiera ejercerse. Y en toda su actividad busca un sentido para reclamar la función constituyente en el arte, la identificación de sus composiciones, de sus criterios, de sus opiniones, y la posibilidad de que a partir de ellas se formen nuevos argumentos de constitución común, para la propia función y lugar de las prácticas artísticas contemporáneas.

<http://www.a-2.pt>

### A2.4.1 Acontecimiento

Un proyecto de Juan Luis Toboso y André Alves  
De 15 junio a 19 de julio 2013  
Casa Museu Guerra Junqueiro, Porto

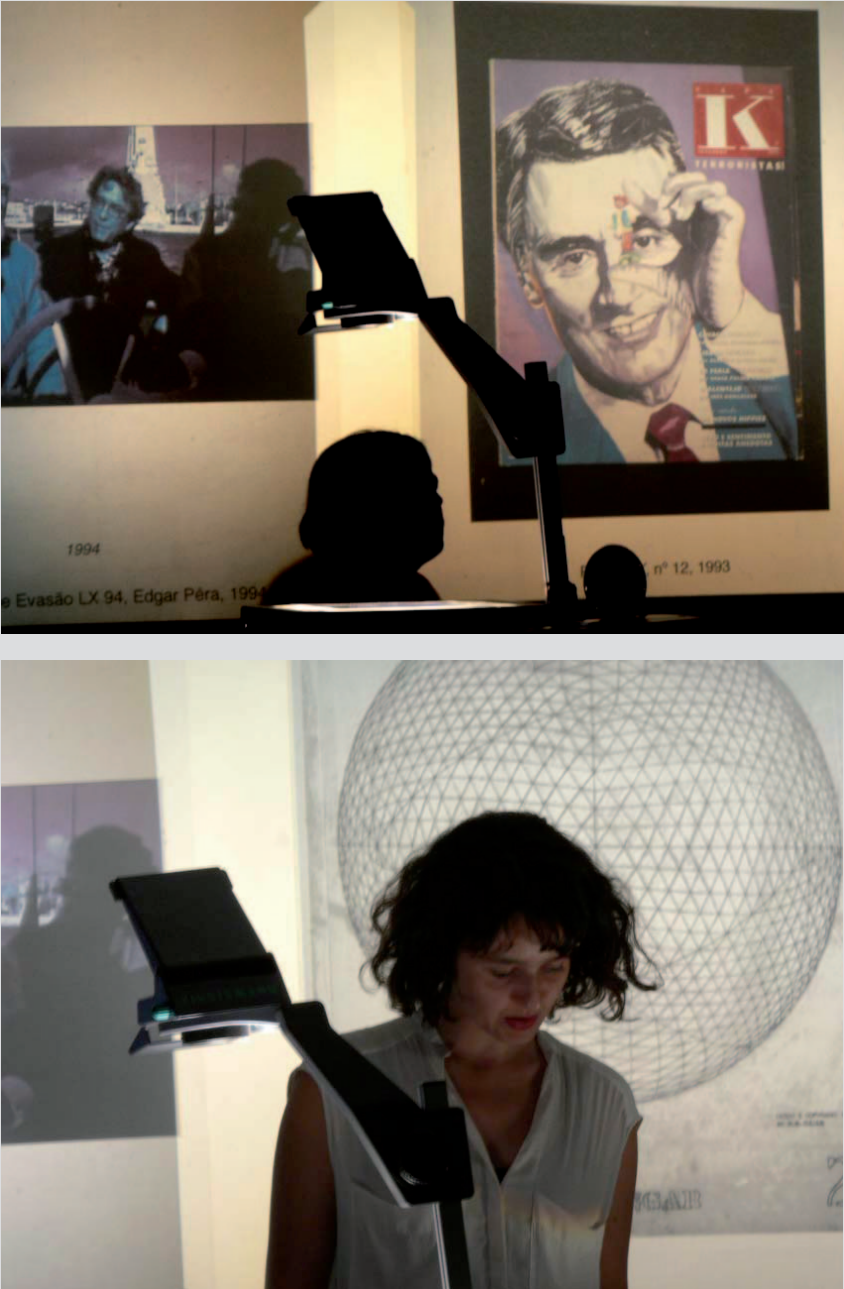
- 15 Junio - Rita Castro Neves & Samuel Guimarães
- 21 Junio - Max Fernandes & José Almeida Pereira
- 26 Junio - Filipa Loureiro & Colectivo Embankment
- 28 Julio - Nuno Ramalho & Kyong Kim
- 05 Julio - António Preto & André Sousa
- 19 Julio - Tânia Cortez & Fernando José Pereira
- 26 Julio - Susana Gaudêncio & Mafalda Santos











## A2.2.2 Proximidade E Aproximação

Un proyecto de Juan Luis Toboso y André Alves  
De 26 de abril a 7 de junio de 2014  
CULTURGEST, PORTO

26 Abril Lígia Afonso & Catarina Rosendo / *(S) Talkers*  
10 Mayo Marta Bernardes & Loreto Martínez Troncoso / *Apalavradas*  
17 Mayo Guy Amado & João Tabarra / *Da Crítica De Arte e Outras Diatribes*  
31 Mayo Ania González & Horacio González / *Can Spivak Speak?*  
7 Junio Carolina Rito & Manuel Ángel Macía / *Lalalangue*  
Sandra V. Jürgens & Pedro Cabral Santo / *Comunidade partilhada*

**A2**  
Produções e reflexões em torno  
da arte contemporânea

**proximi  
dade  
aproxi  
mação**

DE SÁB 26 DE  
ABRIL  
A SÁB 7 DE  
JUNHO

Culturgest Porto  
Entrada livre (no limite  
dos lugares disponíveis)

Mais informações:  
[www.a-2.pt](http://www.a-2.pt)

26 de abril - 16h <b>(S) Talkers</b> Lígia Afonso Catarina Rosendo	3 de maio - 16h <b>Amadores</b> Liliana Coutinho Miguel Pereira	
10 de maio - 16h <b>Apalavradas</b> Marta Bernardes Loreto Troncoso	17 de maio - 16h <b>Da Crítica De Arte e Outras Diatribes</b> Guy Amado João Tabarra	31 de maio - 16h <b>Can Spivak Speak?</b> Ania González Horacio González
7 de junho - 14h30 <b>Lalalangue</b> Carolina Rito Manuel Ángel Macía	7 de junho - 16h <b>Comunidade partilhada</b> Sandra Vieira Jürgens Pedro Cabral Santo	

*Culturgest*



